ЮРИЙ АННЕНКОВ

I

Юрий Анненков

Дневник Моих Встреч

Цикл трагедий

том I

ЮРИЙ АННЕНКОВ

ТОМ ПЕРВЫЙ

GEORGE ANNENKOV

PEOPLE AND PORTRAITS

A Tragic Cycle

VOLUME ONE

Inter-Language Literary Associates
1966

ЮРИЙ АННЕНКОВ

ДНЕВНИК МОИХ ВСТРЕЧ

Цикл трагедий

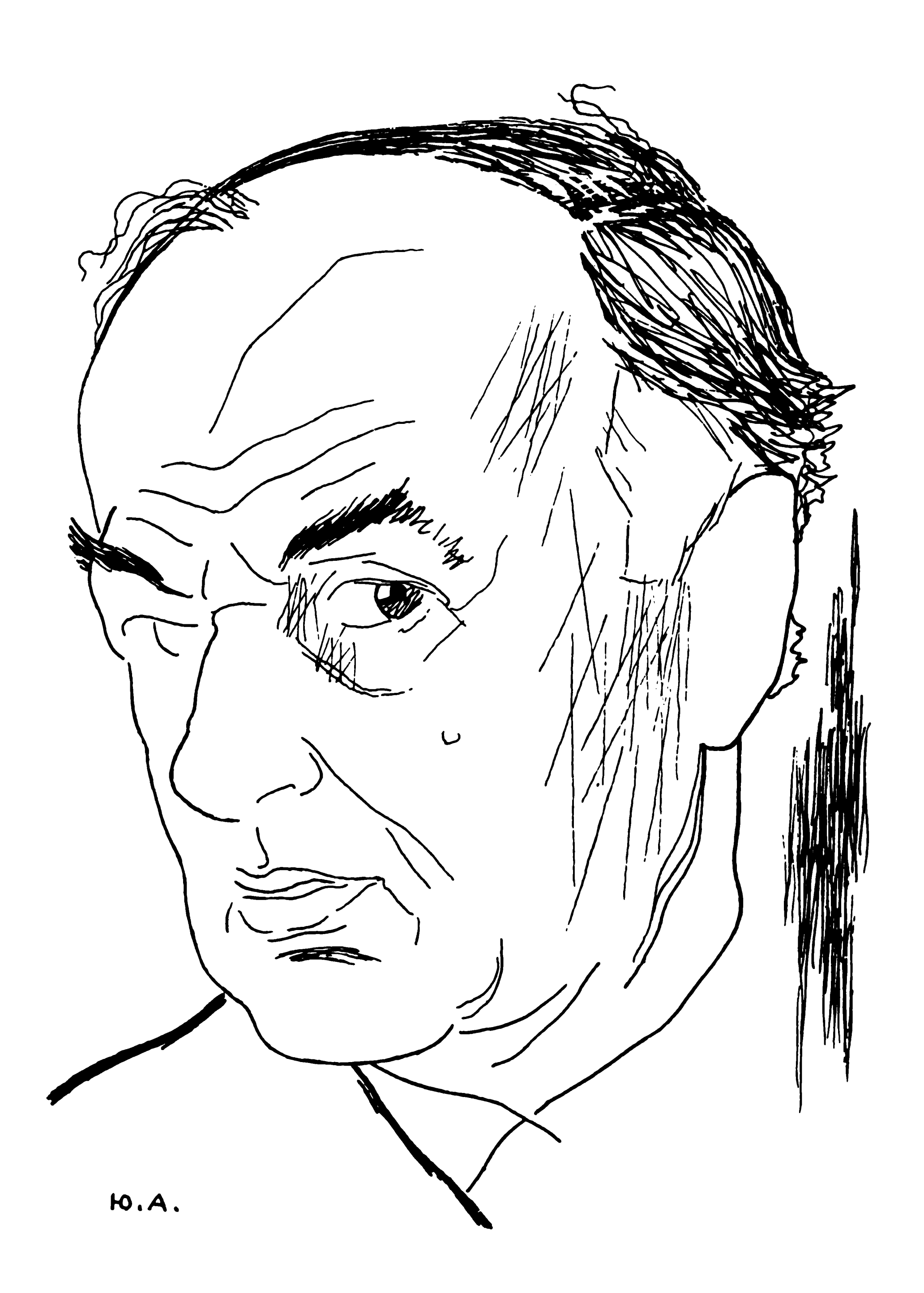
ТОМ ПЕРВЫЙ

Международное Литературное Содружество
1966

Портреты Юрия Анненкова
Вступительная статья Вальдемара Жоржа
Рисунок переплета и обложки Сергея Голлербаха

Manufactured in the United States of America
by Rausen Language Division, 150 Varick Street, New York, N.Y. 10013





Автопортрет

ЮРИЙ АННЕНКОВ

«...Над Петербургом плывет туман. Петербургский туман похож на лондонский, как канцелярия Акакия Акакиевича на контору Скруджа. Туман порождает чудесные вещи. Дух Марлея был лоскутом городского тумана над старомодным серым цилиндром. Нос коллежского асессора Ковалева, в треуголке с плюмажем, разгуливал по Невскому проспекту и даже заходил в магазин Юнкера. Множество замечательных происшествий случалось почти ежедневно, — действие тумана не подлежало сомнению. Нынче чудес не бывает, но туман остался таким же. Его хлопья, лоскутья — серо-желтые призраки — заволакивают город, медленно изгибаясь, меняя очертания, становясь все плотнее и непроницаемее. Город плывет, покачиваясь, пустой, холодный, беззвучный. Плывет воспоминание о городе, пропавшем в тумане».

Как перекликается в этом отрывке Б. Темирязев с колдовской прозой гоголевского «Невского проспекта» и ритмизированными мэонами «Петербурга» Андрея Белого! И ново, сугубо современно, и — одновременно — на столбовой дороге Российской литературы и мысли:

> ...Желтый пар петербургской зимы,
> Желтый снег, облипающий плиты...
> Я не знаю, где *вы* и где *мы,*
> Знаю только, что крепко мы слиты...

И не только эти строки Иннокентия Анненского: все самое замечательное в русском реализме и иррационально, и ирреально, оставаясь в то же время и более реальным, чем сама жизнь, и более идеальным, чем сама идея.

И еще: в этом небольшом отрывке так много реминисценций и русской и мировой культуры — а вместе с тем он остается и таким современным, и таким именно русским, и таким своеобразно-индивидуальным, только самому автору присущим.

Б. Темирязев — талантливый прозаик, автор полудокументальной книги «Повесть о пустяках» (Берлин, 1934) и только частично опубликованной в зарубежных русских журналах

«Рваной эпопеи». Сочетание глубоко лирических «поэтических отступлений» с сухими вырезками из газетных отчетов, внедрение в взволнованную прозу личного дневника официальных документов или однообразно нарочитой пестряди каталогизаций, наконец, постоянное смещение времени действия — сдвиг событий и их мотивировки — все это делает прозу Темирязева яркой, выразительной, динамичной, современной.

Борис Темирязев — литературный псевдоним художника, книжного иллюстратора, театрального и кинематографического декоратора, режиссера постановщика и талантливейшего портретиста, мемуариста и эссеиста Юрия Анненкова. Его мемуарам присущ тот же характер, что и его художественной прозе: впрочем, мемуары Анненкова тесно сплетаются с его прозой, иногда идя по одной и той же дороге. Личные воспоминания переходят в цитирование личной переписки — и вдруг переходят в характеристику творчества того лица, о котором вспоминает Анненков. Эта характеристика — чаще всего показ: приведение стихов и прозы данного автора, цитаты из критических высказываний о нем. И редкое, но меткое определение самого мемуариста — его отношение к автору вытекает больше всего из самого тона воспоминаний. Как мемуарист — Юрий Анненков очень точен и достоверен. Недаром он потомок знаменитого русского мемуариста-пушкиниста.

Сочетание в одном лице художника слова — и художника кисти и карандаша приводит к предельной живописности и четкости мемуарных зарисовок и к замечательной выразительности и глубокой характерности портретов. Анненков всюду ищет предельной выразительности и глубины постижения при максимальной экономии художественных средств. Поэтому кубизм и сюрреализм, импрессионизм и принципы абстрактной живописи, к которым в разные периоды своей жизни с разной интенсивностью прибегал Анненков-живописец и рисовальщик, — это только новые способы, только новые подходы, новые изобразительные средства для достижения одной и той же основной цели — максимальной выразительности, наибольшей художественной убедительности. Несколько поколений русских читателей привыкли связывать представление об облике Анны Ахматовой и Бориса Пастернака, Михаила Кузмина или Евгения Замятина именно с портретами Юрия Анненкова. С 1907 года и до сегодняшнего дня Анненков создал целую галерею портретов поэтов

и прозаиков, композиторов и режиссеров, артистов и художников, политических и партийных деятелей, как русских так и иностранных. Его портреты всегда чрезвычайно убедительны, ибо передают не случайное и преходящее, а самую суть изображаемого лица, его затаенное и глубинное, что может усмотреть лишь большой художник — и притом близко знакомый и с изображаемым лицом и с его творчеством. Высокая культура — непременное условие для такого творчества, и многосторонняя одаренность и яркая индивидуальность Анненкова явились как раз во-время, чтобы запечатлеть нашу бурную эпоху в целой сюите литературных и живописных зарисовок.

Юрий Анненков — талантливый книжный график. На родине и за рубежом, начиная с 1916 года, вышло множество книг с его иллюстрациями. А такая, например, его работа, как иллюстрации к «Двенадцати» Александра Блока, стала уже давно классической и столь же неразрывно связалась с образами этой поэмы, как иллюстрации и картины Домье и Густава Дорэ с образами «Дон-Кихота». Недаром сам Блок был просто поражен иллюстрациями Анненкова.

Как иллюстратор, Анненков начал работать в 1913 году в журналах «Театр и Искусство» (1913-1916), «Отечество» (1914) и, особенно, из номера в номер, в «Сатириконе» (1913-1916).

С 1913 года начинается также работа Юрия Анненкова в театре, сблизившая его с крупнейшими режиссерами эпохи — К. Станиславским, Вс. Мейерхольдом, Н. Евреиновым, Ф. Комиссаржевским, Н. Петровым, К. Хохловым, Н. Балиевым и другими. Работа — в качестве декоратора, автора рисунков к костюмам и бутафории — продолжилась и за рубежами родины. Много работал Анненков и в кино — в качестве автора костюмов. Им написаны и вышли на французском языке и две книги по вопросам кинематографии.

В 1919 году Анненков выступает впервые и в качестве режиссера-постановщика: инсценирует и ставит в Показательном Эрмитажном Театре в Петербурге «Первого винокура» Л. Толстого, объединяя в этой постановке артистов драмы, эстрады и цирка. В 1920 году принимает активное участие в массовых зрелищах под открытым небом — на стрелке Васильевского острова и на площади Зимнего дворца — «Гимн освобожденному труду» и «Взятие Зимнего дворца». В последней постановке, приуроченной к годовщине Октября, принимало участие восемь тысяч действующих лиц. Анненков не только ра-

ботает, как декоратор, постановщик, режиссер в театре — он пишет статьи о театре, о цирке, пишет манифест о новом театре. За рубежом он также много работает в театре, в частности, ставит и режиссирует «Событие» В. Сирина-Набокова, оперу Мусоргского-Черепнина «Женитьба», оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая Дама».

Анненков-живописец вначале близок к кубизму, затем создает свой синтетический стиль, используя кубизм, как один из художественных приемов. В 1921 году он выставляет в Институте Живописной Культуры свои абстрактные конструкции, спаянные из разных металлов. В годы Второй мировой войны Анненков окончательно порывает с предметной живописью (кроме живописи портретной) и переходит к абстракции, все более и более развивая рельефную пространственную (трехмерную) живопись. Его картины представлены во многих музеях мира, в частных коллекциях, выставляются, начиная с 1913 года, во Франции, в Венеции, в России, в ряде других стран — в «Салоне Независимых», «Союзе Молодежи», выставках «Мира Искусства» и т.д. Об Анненкове писали Александр Блок и Евгений Замятин, Жюль Ромен и многие другие.

Юрий Павлович Анненков родился в Петропавловске на Камчатке в 1889 году. С 1893 года — Петербург. Там Анненков кончает гимназию и юридический факультет университета. С детства увлекавшийся живописью и рисованием, он — еще в гимназические годы — учится одновременно в художественной школе Штиглица. В 1908 году учится — совместно с Марком Шагалом — в школе художника С. М. Зейденберга. В 1909 году переходит в частную мастерскую профессора Академии Художеств Я. Ф. Ционглинского. Ционглинский, видя антиакадемическую направленность своего ученика, советует ему продолжить свое художественное образование в Париже, куда Анненков и уезжает в начале 1911 года. В Париже Анненков берет уроки рисунка и живописи у Феликса Валлотона и впервые выставляет свои картины, близкие к кубизму, в 1913 году в Салоне Независимых Художников. В конце 1913 года Анненков возвращается в Россию. В 1920 году он избирается профессором Академии Художеств в Петербурге. В 1921 году, совместно с художником Д. Штернбергом, он организует Общество Станковой Живописи (ОСТ), выставки которого явились, может быть, последним прибежищем свободного русского искусства. Летом 1924 года Анненков выезжает в Италию, где присутствует при открытии первого советского павильона

на Международной Художественной Выставке в Венеции. Он поселяется в Париже и больше не возвращается на родину.

Юрий Анненков — значительное явление в русской живописной культуре нашего времени. Он интересное явление и в искусстве слова. А созданная им сюита художественных и литературных портретов — интереснейший памятник первой половине нашего века.

Наше издательство надеется, что выпускаемая им книга Юрия Павловича Анненкова станет достоянием не только искусствоведов и историков русской литературы и европейского театра, но и всех, кто интересуется культурой наших дней.

ИЗДАТЕЛЬСТВО.

HOMMAGE
A
GEORGES ANNENKOV

par Waldemar George

Le monocle à l'œil, le visage glabre, Georges Annenkov, cet artiste russe qui vit et travaille à Paris depuis quelque 40 ans, a l'élégance discrète d'un gentleman de l'ère edouardienne. Il en a l'éducation parfaite et la courtoisie, le comportement et la manière de vivre.

Georges Annenkov est un artiste complet : peintre, dessinateur, graphiste, créateur de décors et costumes. Son talent d'écrivain s'est fait jour dans d'innombrables essais et manifestes parmi lesquels on mentionnera *Les Anciens parlent aux Jeunes,* message adressé aux peintres de l'Union Soviétique (Munich, 1960) et *Le Théâtre jusqu'au bout,* paru dans la " Revue des Arts " de Léningrad (1921). Dans cet article traduit en plusieurs langues Annenkov lance l'idée de théâtre dit kaléidoscopique. Des jeunes metteurs en scène ont mis en pratique sa formule sans jamais le citer ! Annenkov a publié d'autre part aux Editions Robert Marin (Paris, 1951) un livre dédié à la création du costume cinématographique et un livre sur l'œuvre de Max Ophuls (*Le Terrain Vague,* Paris, 1962).

Georges Annenkov est né en 1889 à Petropavlovsk dans la péninsule du Kamtchatka. Son père, condamné pour ses activités dirigées contre le régime tsariste, y était relègué depuis plusieurs années. Georges fait ses études secondaires dans un lycée de Saint Pétersbourg. En 1907 il entre à l'Université pour suivre les cours de la faculté de droit, mais fréquente en même temps l'Ecole des Beaux-Arts fondée par le Baron Stieglitz. En 1909 il travaille à l'Atelier de Saveli Seidenberg où il a comme condisciple Marc Chagall. En 1910 Annenkov devient élève de Jean Tzionglinski, professeur à l'Académie Nationale des Beaux-Arts ; Tzionglinski conseille à Annenkov de continuer ses études à Paris. Il y séjournera de 1911 à 1914. Son maître est Vallotton. Mais ses amis s'appellent Chagall, Zadkine, Kisling, Pougny... En 1913 Annenkov expose pour la première fois aux Indépendants, le Salon de Signac. Avant de rentrer en Russie au début de 1914 il est initié aux mouvements qui animent l'art moderne dans le monde : au futurisme et sur-

tout, au cubisme, dont il sollicite et accepte l'enseignement, mais dont il tire un parti personnel.

De retour dans la ville fondée par Pierre le Grand, Annenkov est, désormais, un peintre en possession de ses moyens plastiques. Il trouve la Russie en pleine effervescence. Comme il le dit lui-même : " Dans le fracas et les explosions, la révolution de la peinture devance la révolution sociale ". Dès 1908 et dès 1909 les artistes de Moscou et de Saint Pétersbourg ressaisisent le flambeau du cubisme, puis accréditent le cubofuturisme qui n'est pas un banal compromis entre les recherches des peintres français et italiens, mais une vision du monde qui porte l'indélébile empreinte du génie russe. Avec le rayonnisme du Michel Larionov apparaissent en Russie des tableaux d'un caractère abstrait, antérieurs à ceux de Kandinsky. Casimir Malevitch, en quête d'un art sans aucune référence à la réalité, lance le suprématisme. Le constructivisme ne tardera par à naître. Tatline adoptera les techniques des ingénieurs et des mécaniciens, bâtisseurs de machines. Les expériences des artistes russes annoncent l'esthétique machiniste, Dada, l'antipeinture de Francis Picabia, les mobiles d'Alexander Calder et les *ready-made* de Duchamp. Elles révèlent leurs audaces, leurs esprit d'invention et leur élan vital. A l'époque héroïque du communisme de guerre elles sont liées à la Révolution et à son épopée. Elles attestent, elles aussi, la volonté de détruire le vieux monde et de liquider une tradition sénile. Elles sont appliquées au mobilier urbain à la scénographie, à l'affiche et au livre.

Dans cette révision radicale des valeurs, Annenkov, n'en déplaise à certains, joue un rôle primordial. Il a une vaste culture ; il refuse de rester dans le rang et de se plier à une loi du cadre. Il élève et domine le débat. Sa vocation de peintre, de constructeur de volumes dans l'espace, de dessinateur et de décorateur qui bannit les images et préconise la nonfiguration, ne l'empêche pas de léguer à l'avenir une iconographie, unique de son espèce, des leaders politiques, des poètes et des prophètes de la Révolution. Dans l'œuvre de cet artiste-Protée les équations picturales vont de pair avec ces études de cas particuliers et ces âmes mises à nu que sont les effigies de Lénine et de Trotski, de Staline, de Zinoviev, de Radek, de Gorki, de Blok, de Pasternak... Pas plus que Picasso dans ses portraits de Henry Kahnweiler, de Cocteau, de Satie, de Stravinsky, de Serge de Diaghilev, Annenkov, portraitiste, ne s'écarte de son plan. Tout en interrogeant et scrutant ses modèles, il défend le prestige de la forme, cette qualité intrinsèque de l'œuvre d'art...

A son retour en Russie, Annenkov commence sa collaboration au *Satiricon,* journal humoristique que s'arrachent les élites. Si des liens d'amitié l'unissent à Doboujinski ainsi qu'à Alexandre Benois, peintre, esthéticien

et conseiller du groupe *Mir Iskoustva,* il est plus proche de Malevitch, de Tatline et d'Alexandra Exter. Il appartient à l'aile marchante d'un art, dont l'Occident méconnaissait sciemment les anticipations et dont il met au jour, après un demi-siècle, le prodigieux apport. Nous noterons plus loin les étapes successives de son évolution. Disons pour le moment qu'en 1920 il se voit confier un poste de professeur au *Vkhoutemas,* atelier supérieur des arts et des techniques, et qu'au cours de la même année, il est chargé de la présentation de deux spectacles de masses : *L'Hymne au Travail Libéré* et *La Prise du Palais d'Hiver*. Entre 1914 et 1925, il met en scène environ 40 pièces de théâtre. Ses décors à trois dimensions ont pour objet d'organiser (et aussi de théâtraliser, comme disait Gordon Craig) cet espace asservi à des conventions et à des règles désuètes qu'est la boîte scénique. Annenkov cherche un théâtre total. Un tel théâtre a ses lois spécifiques. Il est irréaliste. Il favorise, avant tout, l'évasion et réagit contre la médiocrité de la vie quotidienne.

En 1925 Georges Annenkov quitte la Russie pour se rendre à Paris où il doit assister à un congrès du dessin qui se tient à l'Exposition des Arts Décoratifs. Il demeurera en France pour y poursuivre son œuvre, mais ne rompra jamais les liens sentimentaux et intellectuels avec ses amis qui sont restés en Russie Soviétique.

Les dessins les plus anciens en date, signés Georges Annenkov, remontent à la période parisienne de l'artiste. L'influence de Vallotton, peintre de souche helvétique, n'y est pas apparente. Vallotton a, par contre, communiqué à son disciple slave le respect de la forme et le goût d'un dessin aux contours rigoureux d'un tracé continu, tel que l'envisageait le maître de *l'Age d'Or* et de *la Stratonice*.

Les dessins cézanniens que Georges Annenkov exécute à Paris entre 1911 et 1914 conservent, presque tous, cette ossature classique qui peut être décelée, par ailleurs, dans les œuvres de début des peintres cubistes français, Roger de La Fresnaye et Robert Delaunay. Le Cubisme prismatique serait-il un classicisme voilé et déguisé, dont Durer nous fournit l'archétype ? Cette thèse est contestée. Elle l'est à juste titre. Il n'en reste pas moins que Annenkov ramène, progressivement, les apparences fuyantes à quelques formes primaires. Ses volumes sont traîtés en arêtes de diamants. Des lignes de force : ces lignes régulatrices, en scellent l'unité et la loi d'harmonie. La perfection de ces dessins surprend. Des corps de sveltes jeunes filles se dressent dans l'étendue comme des colonnes ioniques. Des figures couchées ont l'élégance des statues façonnées dans le marbre par les sculpteurs de l'école de Versailles : Coysevox ou Girardon. Des masques aux traits trop symétriques évoquent les camées grecs.

A la fin de 1914 les formes d'Annenkov, ces formes schématisées,

réduites à l'essentiel, se fractionnent puis éclatent. *Le Cabaret* (1914), *La Femme au Chat* (1917), *Devant la Coiffeuse* (1920) sont des compositions où apparaissent les effets de synthèse : les objets rendus à la fois en perspective, en plan et en élévation. Les volumes se coupent ou s'emboîtent. Le rythme de la surface est strictement respecté. L'image est brouillée ou bien éparpillée. Annenkov donne la mesure exacte de son talent de géomètre sensible doublé d'un visionnaire dans ses illustrations des *Douze*, poème d'Alexandre Blok, publié en 1918. Cette œuvre que nous qualifierons de poème cinétique, restitue le climat spirituel et la cadence de la Révolution. Le leit-motiv en est la marche au pas accéléré d'une escouade de gardes rouges à travers une ville morte, balayée par une tempête de neige. Les dessins d'Annenkov qui l'illustrent, incarnent le texte de Blok en le paraphrasant. Ils le transcrivent par des moyens graphiques. Ils expriment son mouvement syncopé. Comme les vers du poète, ces dessins violent la règle des trois unités : celle du temps, du lieu et de l'action. Les images, ou les fantômes d'images, se chevauchent ou bien se superposent. Une perception simultanée des formes, l'intersection des lignes et la surimpression permettent à Annenkov de placer le lecteur dans un état second. Les motifs s'enchevêtrent. Le contenu et la forme sont une seule et même chose. L'œil et l'esprit chavirent devant la diabolique sarabande des images. Au rythme dynamique et saccadé de Blok correspond le montage des dessins d'Annenkov, ces mirages d'un accent raffiné et barbare.

En 1920 Georges Annenkov entreprend ses premières expériences sculpturales. Ces expériences coincident avec celles de son ami Tatline qui construit à l'époque la maquette du Monument de la Troisième Internationale. Le monument imaginé par Tatline n'a jamais existé qu'à l'état de projet. Il devait mesurer 400 mètres de hauteur. Les matériaux de construction prévus étaient l'acier et le verre-cathédrale. La partie supérieure du Monument de l'Internationale devait décrire un mouvement circulaire. Dans l'esprit de Tatline le phare du socialisme devait être illuminé *a giorno* et avoir l'éclat de l'astre solaire ! Un musée de l'Union Soviétique conserve-t'il la maquette fabriquée en matériaux légers et hélas, périssables, de ce chef d'œuvre qui n'est qu'un embryon ?

Annenkov a-t'il eu plus de chance que Tatline ? Grâce au concours d'un directeur de forge, il a confectionné un certain nombre de sculptures métalliques d'un caractère abstrait qui auraient pu subir victorieusement l'épreuve de la durée mais qui ont disparu... Ces sculptures d'un style monumental, d'une sobre architecture, d'un dessin dépouillé, sont autant de symboles (ou de divinités) de la Révolution à l'état permanent. Mais la Révolution, détournée de sa voie, n'a pas voulu se re-

connaître en elles. Elle les a délaissées. Peut-être même les a-t'elle saccagées...

Annenkov contribue à la renaissance de la typographie en créant des affiches, des couvertures et des illustrations de livres d'Upton Sinclair, de Jack London, de Vsevolod Ivanov... L'optique qu'il adopte en 1922, 1923 a conservé intacte son actualité. Les lettres d'imprimerie font partie de la composition. Le peintre-graphiste souligne leurs propriétés plastiques et ornementales. Il les met en valeur et les dispose librement. Les mots en liberté des poètes de son temps appellent ces formes, dont la géométrie est un jeu de construction lyrique.

Deux importants recueils ont été consacrés aux portraits dûs à Georges Annenkov. Le premier contient des effigies, dessinées au crayon, des romanciers, des poètes, des critiques et des hommes de théâtre. Le second, préfacé par A. Lounatcharski, alors Commissaire à l'Instruction Publique, est une galerie d'hommes d'état soviétiques. Georges Annenkov renoue avec la tradition du portrait au crayon, celle de Cranach, de Hans Holbein le jeune, de Jean et de François Clouet. Il lui imprime une nouvelle impulsion et lui infiltre un élixir de vie. Ses portraits de Gorki, d'Anna Akhmatova, d'Alexandre Benois, de Blok, de Pasternak et de Maïakovski, de Kouzmine, de Lourié, d'Efross, d'Evreinov, de Remizov, de Cherling et de Komissarjevski, directeur de théâtre et frère de la grande comédienne, peuvent être assimilés à des radioscopies. Il semble bien qu'aucun peintre d'aujourd'hui ne soit allé plus loin dans l'étude des visages, ces miroirs ardents. Mais cette étude, ou cette vivisection, reste anticonformiste. Le réalisme, selon Georges Annenkov, s'oppose sur toute la ligne au style photographique. C'est une entreprise de chirurgie formelle et une genèse de la nature des choses.

Si le portrait d'Anna Akhmatova est un solide taillé dans une pierre dure, si le portrait de Kouzmine est un cristal de roche, si la chevelure d'Evreinov est faite de la même substance que son visage, le portrait de Gorki, double le cap d'une pièce d'identité revue et corrigée par un plasticien épris de formes pures. Une partie du visage de Gorki a été évidée. Le peintre allie à l'émouvante image de l'auteur de la *Mère,* certains thèmes empruntés à ses livres et les objets qui lui sont familiers, notamment les sculptures chinoises. Les motifs du fond sont violemment projetés en avant. Aussi évocateur que le célèbre portrait d'Ambroise Vollard par Pablo Picasso, le portrait de Gorki est une somme de l'homme et de son œuvre. Non moins expressif est le portrait de Cherling vu, en même temps, de face et de profil... Annenkov présente Alexandre Blok sous l'aspect d'un poète romantique, vêtu avec recherche, les cheveux au vent, la boutonnière fleurie. Il le présente plus tard sur son lit de mort. Cette dernière effigie a l'acuité et la grandeur

austère d'une tête de gisant du moyen âge français. Les portraits de Boris Pasternak et de Maïakovski attestent une singulière intuition des êtres. Annenkov ne recourt ni aux emblèmes, ni aux allégories d'un symbolisme obscur, ni à une poésie étrangère au sujet. (Le mot est de Baudelaire). Il rend palpable et concrétise le génie des deux jeunes poètes russes par le traits si caractéristiques et si persuasifs de leurs physionomies et par leurs regards, ces ondes, ces décharges électriques ou ces porteurs d'invisibles énergies. Par le visible, il suggère l'invisible.

Le second recueil de portraits d'Annenkov a été édité par l'Etat (*Gossizdat*) en 1926. Il recèle, entre autres, les effigies de Trotski, d'Anatole Lounatcharski, de Kamenev, de Radek, de Zinoviev, de Sklianski, d'Antonov-Ovseenko, de Vorochilov... Le seul artiste qui ait été admis à prendre place dans cet aréopage est un prince du théâtre : Vsevolod Meyerhold.

C'est en vain qu'on chercherait dans cette suite de portraits officiels les licences qu'on découvre dans les images de Cherling et de Maxime Gorki. Georges Annenkov est-il un partisan des théories de Gall ? Croit-il à l'efficacité de la phrénologie ? Pense-t'il que le cerveau étant le siège des facultés de l'âme, on doit pouvoir reconnaître les inclinations de la nature humaine par les dépressions et les protubérances qu'on décèle sur le crâne ? En feuilletant son livre nous nous trouvons en présence d'une série de documents humains. Les plus éloquents sont, peut-être, les visages de Trotski et de Radek, ces visages de penseurs, magnifiés, exaltés et transfigurés par un feu intérieur. Annenkov fait le tour de la tête de Trotski, dont les yeux pétillent d'intelligence. Il suggère l'homme d'action, le tribun et le clerc au masque animé : mobile et véhément. Sans imiter personne il rend son prestige au portrait humaniste de la seconde Renaissance.

Le portrait de Radek est beaucoup plus statique. Il est empreint d'une noblesse goethéenne. Il éveille le souvenir des médailles du statuaire Pierre Jean David d'Angers. Dans le portrait de Zinoviev prononçant un discours, Annenkov capte et fixe l'instant qui se dérobe. Quant à Lounatcharski, dont le nom fait corps avec l'âge d'or des belles lettres et des arts de l'époque de la Révolution, il personnifie la vie contemplative.

En 1924 Annenkov recoit la commande d'un portrait colossal de Lénine qui est le point de mire, ou l'un des points de mire, du musée réservé à Moscou à la vie et à l'œuvre de ce père légitime de la Révolution. Lénine est vu de face. Sa boîte crânienne d'asiate, à la bouche charnue, aux yeux bridés et aux pommettes saillantes, est fortement charpentée. Lénine, le philosophe et le théoricien du parti communiste, a le visage de proie d'un condottierre interprété par Andrea Verrochio.

En 1924 Staline pose pour Georges Annenkov. Il pose une seule fois. Son portrait n'est pas fait pour lui plaire. L'artiste explique que ce n'est qu'une ébauche, puis quitte le Kremlin, son dessin rangé dans un carton. Il l'emportera en partant pour Paris.

Le portrait de Staline est un diagnostic et un procès verbal, dont on appréciera la pertinence et l'objectivité.

Depuis son arrivée en France, Annenkov a repris sa tâche de portraitiste. Il ne se borne par à saisir sur le vif un état éphémère du modèle qu'il a devant les yeux. Il le peint ou, du moins le dépeint, sous le signe de ce qui est éternel et dégage sa faculté maîtresse. On retiendra plus particulièrement ses effigies chargées d'humanité, gorgées de sensations et imprégnées de vie de Léon Blum, d'Henri Torrès, de Serge Prokofiev, de Maurice Ravel, d'Arthur Honnegger, de Francis Carco, de Jean Cocteau, de Charles Dullin, de Louis Jouvet, de Jean-Louis Barrault, d'Ossip Zadkine, de Michel Larionov, de Georges Vitaly, d'Henri Pichette, de Christian Bérard, de Georges Auric...

Mais son chef-d'œuvre est le portrait d'André Gide (1946). En quelques traits sommaires l'artiste définit d'une façon magistrale le style distinctif du poète des *Nourritures Terrestres,* dont le visage fermé a la beauté altière des visages façonnés à Florence par les orfèvres-toreutes du Quattrocento. Annenkov y atteint, sans doute, sa ligne de crête, comme il l'avait atteinte quelques années plus tôt dans son portrait de l'écrivain russe Boris Pilniak.

L'œuvre de Georges Annenkov, créateur de décors et costumes destinés, aussi bien au théâtre qu'au cinématographe, comprend 133 pièces et 60 films, réalisés en Russie, en France, en Allemagne Fédérale, en Italie etc.... Cette œuvre ne peut être décrite et commentée dans les limites de notre introduction. Nous convenons, du reste, qu'à notre regret, nous ne la connaissons que très imparfaitement et qu'elle échappe, jusqu'à un certain point, à notre compétence. Nous ne ferons donc état que des spectacles de masses de Léningrad, dont Annenkov fut un des promoteurs et des animateurs. Rappelons qui'il s'agit de *l'Hymne au Travail Libéré* (2.500 acteurs, 35.000 spectateurs) et de la *Prise du Palais d'Hiver* (500 musiciens, 8.000 acteurs, 150.000 spectateurs). Ces spectacles en plein air qui procèdent des Mystères médiévaux se déroulaient dans les rues, sur les ponts enjambant la Néva et sur les places publiques. Quelques uns de leurs décors étaient constitués par les édifices de la Venise du Nord encore criblés de balles. Ils commémoraient les gestes et les hauts faits de la Révolution. Ils jetaient les bases d'une mythologie et d'une légende dorée. La part prise par Georges Annenkov dans leur orchestration et dans leur agencement est loin d'être négligeable : elle est prépondérante...

Dans son livre " Le Ballet Contemporain " (éd. Plon, Paris, 1950), Pierre Michaut, en parlant des décors et des costumes créés par Annenkov pour les ballets de Bronislava Nijinska — les " Variations " et les " Comédiens Jaloux ", spectacles présentés au Théâtre National de l'Opéra Comique (Paris, 1932), ainsi que " Hamlet ", présenté au Théâtre du Châtelet (Paris, 1934), — écrit :

" *Variations,* ballet abstrait, nouvelle recherche d'équivalences plastiques et musicales, étant réglé sur une suite de morceaux de Beethoven. C'était une construction de danse pure, entièrement dégagée de toute expression de sentiment et de pittoresque. Les costumes et le décor apportaient seuls les indications d'époque et de lieux. Le décor de Georges Annenkov, d'une conception assez cérébrale, procédait par suggestions, par indications schématiques subtiles et cependant éloquentes. Trois scènes évoquaient successivement la Grèce antique (pyrrhique) ; la Russie d'Alexandre Ier (pastorale) et Paris du temps du Directoire (pathétique). Le premier tableau se dansait sur la scène nue où s'élevait seulement une colonne portant son chapiteau ; pour le second mouvement apparaissaient des panneaux peints de quelques fleurs et de verdures qui définissaient une prairie ; le troisième tableau se caractérisait par un panneau portant en grisaille la silhouette très simplifiée de Notre Dame de Paris. Les artistes étaient vêtus uniformément de maillots sur lesquels, pour chaque tableau, ils fixaient des attributs : au second acte une petite jupe transformait les ballerines en jeunes filles russes ; pour le troisième, les hommes passaient un habit à longues basques et coiffaient un bicorne.

Les Comédiens Jaloux. Dans ce ballet le décor s'imposait vivement au spectateur, par son originalité poussée ; une innovation intéressante était l'emploi de grands paravents décorés sur leurs deux faces. A la fin de chaque scène, les danseurs les retournaient ou les déplaçaient à bras et en cadence, renouvelant le cadre de l'action.

Hamlet. Le décor très curieux et très audacieux, marqué du caractère hautement cérébral propre aux conceptions d'Annenkov, que partageait Mme Nijinska, captiva l'attention du public. Délaissant l'élément pictural et l'élément plastique, ce décor était presque exclusivement lumineux. Il consistait en un certain nombre de grands rideaux de tulle tombant des cintres, disposés en profondeur. Des indications succinctes peintes à grands traits, schématisaient un arbre, une silhouette de tour crénelée, des croix tombales, des roseaux ; simples suggestions décoratives, que les lumières des rampes et les projecteurs mettaient en évidence ou effaçaient. Les personnages réels ou fantomatiques apparaissaient et menaient leur jeu scénique sur le proscénium ou engagés entre les tulles, plus ou moins nets, plus ou moins distincts, selon leur éloigne-

ment, et semblaient se perdre dans une brume épaisse. Cette quasi-suppression du décor surprit le public".

Georges Annenkov, peintre de chevalet, est moins bien compris que le décorateur et le dessinateur. Ses premières œuvres marquantes sont les collages qu'il exécute entre 1914 et 1925 et dont l'un a été présenté lors de l'Exposition *" Cinquante ans de Collages "* Au Musée des Arts Décoratifs (Paris, 1964). Certaines compositions combinent le papier de journal et le dessin linéaire. *(Les Citoyens).* D'autres comprennent des baguettes de bois et des photographies fixées sur un carton *(Souvenir).* Ils forment, en quelque sorte, le point de départ des recherches actuelles de l'artiste.

Ouvrons ici une parenthèse. Avant de reprendre vers 1939 ses investigations dans le domaine de la peinture abstraite, Georges Annenkov s'oriente, entre 1928 et 1938, vers un art semi-figuratif. Des chaises ont l'air d'errer sous un ciel bas dans le dédale d'un parc abandonné. Des bouteilles défient tous les principes de l'équilibre et de la pesanteur. Des fleurs flottent dans l'espace. Des portes s'ouvrent sur le vide. Une sensation d'angoisse émane de ces tableaux. Elle est compensée par une matière vivante, dont les valeurs tactiles sont extériorisées. Tout en cotoyant l'école métaphysique, Annenkov fait preuve dans ces tableaux d'un talent de coloriste magique et de thaumaturge, dont les œuvres sont des charmes, au sens que Valéry conférait à ce terme.

Formes sculptées et formes peintes coexistent dans les derniers tableaux de Georges Annenkov, ce rêveur éveillé. Elles participent du même système plastique et finissent par se fondre. Nous sommes les témoins de leurs métamorphoses.

Contrairement à Domela, Annenkov ne confectionne ni des tableaux-objets, ni des machines gratuites. Sans doute se sert-il des contrastes de facture. Sans doute confronte-t'il les surfaces mates et les surfaces brillantes, les surfaces lisses et les surfaces rugueuses. Mais sa matière première est transcendée. Elle se mue en couleur. Elle est promue au rang de peinture absolue : de peinture qui trouve sa raison d'être dans les accords des valeurs chromatiques.

Telle est, brièvement résumée, l'histoire pathétique d'une œuvre dont l'auteur, ce démiurge, est un pionnier de l'art du XXème siècle.

Waldemar George.

ОТ АВТОРА

Мы все еще, разумеется, молоды: кому — 50, кому — 60, кому — далеко за 70.

Единственный груз, который начинает нас тяготить, это — груз воспоминаний. Когда воспоминания становятся слишком обременительными, мы сбрасываем их по дороге, где придется и сколько удастся. И мы облегченно вздыхаем. Черепная коробка раскрывается для новых восприятий, видения и звуки яснеют.

Однако, бывают воспоминания, которые не только в н е ш н е отлагаются на поверхности нашей памяти, загромождая ее, но органически дополняют и обогащают нашу личную жизнь. Их мы не отдаем и не отбрасываем, мы только д е л и м с я ими. К таким воспоминаниям относится у меня все то, что связывало меня с людьми, которым посвящена эта книга, отнюдь не претендующая быть объективным разбором их творчества, или — их биографическими очерками. Здесь просто записаны мои впечатления и чувства, сохранившиеся от наших встреч, дружбы, творчества, труда, надежд, безнадежности и расставаний.

Моя близорукость, или — моя дальнозоркость, моя наблюдательность, или — моя рассеянность, моя память, или — моя забывчивость — несут ответственность за все, написанное на этих страницах.

«Да, наш народ спит... Но, мне сдается, если что его разбудит — это будет не то, что мы думаем».

И. ТУРГЕНЕВ,
«Новь», 1876 г.

За желанье свободы народу
Потеряем мы сами свободу,
За святое стремленье к добру
Нам в тюрьме отведут конуру.

Н. НЕКРАСОВ,
1877 г.

Конкорд и Елисейские Поля,
А в памяти Садовая и Невский,
Над Блоком петербургская земля,
Над всеми странами Толстой и Достоевский.

. . . .

Душой присутствуя и там и здесь,
Российский эмигрант умрет не весь,
На родине его любить потомок будет
И Запад своего метека не забудет.

Н. ОЦУП,
1950 г.



Максим Горький

Максим Горький

Судьба дала мне возможность близко знать Горького в самые различные периоды его жизни. Выходец из нижних социальных слоев России, Алексей Максимович Пешков, переименовавший себя в Максима Горького, был "мальчиком" при магазине, посудником на пароходе, статистом в ярмарочном бараке, пильщиком, грузчиком, пекарем, садовником, весовщиком и сторожем на железнодорожных станциях. Несмотря на все это и на революционные убеждения Горького, "классовое" общество и "жестокий" царский режим не помешали Горькому печатать свои произведения и прославиться в дореволюционной России и во всем мире.

Но разве Ломоносов не был сыном крестьянина-рыболова? Разве зодчий и живописец Воронихин, дед моего дяди, не был крепостным графа Строганова? Разве Шаляпин, сын мелкого канцелярского служащего, не был учеником у сапожника, токарем и переписчиком бумаг? Разве Федор Рокотов не был крепостным князя Репнина? Орест Кипренский — сыном крепостного? Павел Федотов — сыном простого солдата в отставке? И не только они, но сколько других знаменитостей.

Разве это коммунистическая партия, после октябрьской революции, впервые откопала их произведения в тайных подвалах? Разве это коммунистическая партия объявила Ломоносова знаменитым поэтом, знаменитым ученым и выбрала его академиком? Разве по заказу коммунистической партии и ее правительства Воронихин воздвиг Казанский собор на Невском проспекте? Разве это после Октября крепостной Воронихин построил здание Горного Института, каскад и коллонады в Петергофе, дворцы в Гатчине, в Павловске, в Стрельне, изумительную строгановскую дачу на Большой Невке? Разве это коммунистическая власть признала Шаляпина лучшим певцом в императорской опере и впервые развесила в музеях произведения Рокотова, Кипренского и Федотова?

Подобными примерами полна человеческая история. Разве греческий баснописец Эзоп, живший за 500 лет до Рождества Христова, и римский баснописец Федр, современник Иисуса Христа,

создавшие французского Лафонтэна и нашего русского Крылова, не были рабами? Разве великий Гораций, создавший за 50 лет до Рождества Христова многое в Державине и Пушкине, не был сыном раба? Впрочем, стоит ли говорить об этом? Глухие все равно не услышат... Но что бы ни рассказывали о Горьком, как о выходце из низших социальных слоев России, как о пролетарском гении, что бы ни говорили о врожденной простоте Горького, о его пролетарской скромности, о внешности революционного агитатора и о его марксистских убеждениях — Горький в частной жизни был человеком, не лишенным своеобразной изысканности, отнюдь не чуждался людей совершенно иного социального круга и любил видеть себя окруженным красавицами актрисами и молодыми представительницами аристократии. Я отнюдь не хочу сказать, что это льстило Горькому, но это его забавляло. Джентльмен и обладатель больших духовных качеств, он в годы революции сумел подняться над классовыми предрассудками и спасти жизнь — а порой и достояние — многим представителям русской аристократии.

В эпоху, когда утверждалось его литературное имя, Горький, всегда одетый в черное, носил косоворотку тонкого сукна, подпоясанную узким кожаным ремешком, суконные шаровары, высокие сапоги и романтическую широкополую шляпу, прикрывавшую волосы, спадавшие на уши. Этот "демократический" образ Горького известен всему миру и способствовал легенде Горького. Однако, если Лев Толстой, граф, превращался, несмотря на свое происхождение, в подлинного босоногого крестьянина, Горький, пролетарий, не одевался ни по рабочему, ни по мужицки, а носил декоративный костюм собственного изобретения. Этот ложнорусский костюм, тем не менее, быстро вошел в моду среди литературной богемы и революционной молодежи и удержался там даже тогда, когда сам Горький от него отрекся, сохранив от прежнего своего облика лишь знаменитые усы. Высокий, худой, он сутулился уже в те годы, и косоворотка свисала с его слишком горизонтальных плеч, как с вешалки. При ходьбе он так тесно переставлял ноги, что голенища терлись друг о друге с легким шуршанием, а иногда и с присвистом.

* * *

Мне было 11 лет, когда я впервые увидал Горького. Он жил тогда на Мызе Лентула в Куоккале, в Финляндии. Мыза была постоянно переполнена голосистым и разношерстным народом: родственники, свойственники, друзья и совершенно неизвестные

посетители, приезжавшие в Куоккалу провести день возле гостеприимного писателя и заживавшиеся там на неделю, на месяц.

Горький работал обычно утром, и в эти часы он был невидим. После шумного завтрака, во время которого я никогда не встречал менее пятнадцати или двадцати человек за столом, Горький спускался в сад. Любимый детьми и подростками, он затевал для них всевозможные игры, и его веселая изобретательность была неисчерпаема. Мы играли в казаков и разбойников, носились в заброшенном огромном еловом парке, резались в лапту у сарайной стены. Но этим играм Горький предпочитал костюмированные развлечения. Он рядился в краснокожего, в пирата, в колдуна, в лешего, переодевался в женское платье, выворачивал пиджак наизнанку, прицеплял к костюму пестрые деревянные ложки, вилки, еловые ветки, рисовал жженной пробкой эспаньолку на подбородке или покрывал лицо ацтекской татуировкой, втыкал в свою трубку брусничный пучек или букетик земляники, и, прекрасный комедиант, изобретал забавнейшие гримасы. Горький наряжался и гримасничал с юношеским задором, заражая ребячеством не только детей, но и взрослых; писателей, художников, политических деятелей, журналистов, всю массу гостей и назвавшихся: велосипедного чемпиона, полярного исследователя, эстрадного куплетиста, либерального банкира, чопорного князя, профессора химии, циркового клоуна, попа-расстригу, уличного нищего, гуськом гонявшихся вдоль комнат и коридоров Мызы... Если бы удалось собрать все любительские снимки, сделанные в такие моменты с Горького, можно было бы составить богатый и единственный в своем роде том.

К вечеру, когда спадала жара, Горький приступал к своей излюбленной игре — в городки. Он бил размашисто и сильно, разбрасывая чушки с завидной ловкостью и почти всегда выходил победителем. Его партнерами часто бывали Леонид Андреев, Александр Куприн и Иван Рукавишников.

Веселость и юмор, общительность и склонность к широкому укладу жизни сохранились в Горьком навсегда.

* * *

Два-три раза в неделю, по ночам, на Мызе Лентула устраивались фейерверки. К забору сходились дачники и местные крестьяне-финны.

Однажды вечером (это было в 1904 году), когда уже стем-

нело, Горький вышел на лужайку и вырвал из земли уже заготовленные ракеты.

— Сегодня фейерверка не будет: умер Чехов, — произнес он, и вдруг по его лицу пробежала судорога, и он поспешно скрылся в свою комнату.

Горький часто не мог сдержать своих слез. В воспоминаниях юности он утверждал, что плакал лишь в тех случаях, когда оскорблялось его самолюбие. Так было, вероятно, только в юности. Я видел Горького плачущим четыре раза: впервые при вести о смерти Чехова; потом, все еще в Куоккале, в дачном кинематографе, когда по ходу мелодрамы, собачка стрелочника, заметившая, что его маленький сынишка уснул на рельсах, с лаем и рискуя своей жизнью помчалась навстречу поезду, чтобы предупредить катастрофу.

— Я очень выгодный зритель, — извинялся Горький при выходе из кинематографического барака.

В третий раз я слышал всхлипывания Горького в Смольном Институте, на одном из первых съездов Советов, в момент, когда запели "Интернационал". В последний раз — в Петербурге, на Финляндском вокзале, когда в 1921 году Горький уезжал заграницу. Я был в числе немногочисленных провожатых. Начальник станции шепнул Горькому, что машинист и кочегар хотели бы с ним познакомиться.

— Очень счастлив, очень счастлив, — забормотал Горький, пожимая черные руки рабочих, и зарыдал.

О слезливости Горького писал и Владислав Ходасевич в своих воспоминаниях:

"Я видел немало писателей, которые гордились тем, что Горький плакал, слушая их произведения. Гордиться особенно нечем, потому что я, кажется, не помню, над чем он ни плакал, — разумеется, кроме совершенной какой-нибудь чепухи. Нередко случалось, что, разобравшись в оплаканном, он сам же его бранил, но первая реакция почти всегда была — слезы. Его потрясало и умиляло не качество читаемого, а самая наличность творчества, тот факт, что вот — написано, создано, вымышлено. Маяковский, однажды печатно заявивший, что готов дешево продать жилет, проплаканный Максимом Горьким, поступил низко, потому что позволил себе насмеяться над лучшим, чистейшим движением его души. Он не стыдился плакать и над своими собственными писаниями: вторая половина каждого нового рассказа, который он мне читал, непременно тонула в рыданиях, всхлипываниях и протирании затуманенных очков".



Владислав Ходасевич

* * *

В годы первой революции, годы Гапона, Христалева-Носаря и Трепова, мы, подростки, увлекались романтикой подполья и революционной борьбы. За полудетское революционное озорство я был уволен из гимназии и не без гордости рассказал об этом Горькому.

— Молодчага, — одобрил он, — так ты, пожалуй, скоро и в университет попадешь.

Я удивился, но, рассмеявшись, Горький пояснил, что имеет ввиду не тот университет, в котором читают лекции, а тот, в котором построены одиночные камеры с решетками на окнах, и прибавил:

— Этот будет почище!

Заглавие его будущей книги — "Мои университеты" — было уже произнесено.

В 1940-м году, в Советской России, вышел фильм "Мои университеты", в постановке М. Донского. Но наибольшим успехом пользовался фильм, поставленный Всеволодом Пудовкиным в 1926-м году по роману Горького "Мать". Этот фильм до наших дней сохраняет свою свежесть, силу и человечность, в чем, конечно, заслуга принадлежит не только Горькому, но и Пудовкину.

В Париже, еще в 1905-м году (12 октября), была впервые представлена, на французском языке, пьеса Горького "На дне" (см. главу о Евг. Замятине), а 27-го декабря 1963-го года, в Парижском Национальном Народном Театре (T. N. P.), состоялась премьера пьесы Горького "Дети солнца".

* * *

Одновременно с увлечением революционной борьбой и, может быть, еще искреннее, мы увлекались французской борьбой, процветавшей на цирковых аренах. Горький охотно бывал судьей наших состязаний и непременно наделял их участников особыми кличками. Мне, постоянному финскому жителю, было присвоено прозвище "Гроза Финляндии". В одно из таких состязаний мой противник, черноволосый и смуглый гимназист "Альфонс XIV — Испания", сжал мое горло и принялся душить. Я с удовольствием лег бы на обе лопатки, но лечь оказалось так же трудно, как и вырваться. Не в силах даже крикнуть, я приготовился к смерти и потерял сознание. Очнувшись в руках Горького, я услышал:

— Гроза Финляндии, встряхнись!

И, обратившись к Альфонсу XIV — Испания, Горький заявил тоном судьи:

— Здесь, ваше величество, французская борьба, а не бой быков: приканчивать противника необязательно.

* * *

Наш герой, чемпион мира Иван Поддубный, тоже приезжал на Мызу Лентула. За обедом, съев три бифштекса, он решил пофилософствовать:

— В России, — сказал он, — есть три знаменитости: я, Горький и Вяльцева.

Горький отозвался с полной серьезностью:

— Я положительно смущен: гости начинают льстить хозяину.

* * *

Вынужденный покинуть Россию, Горький вскоре уехал на Капри. Здесь обрываются мои ранние воспоминания о Горьком. В 1911 году я уехал в Париж и вернулся в Россию лишь в 14-м. Пришла война. В литературно-художественной среде произошел распад. Большинство приняло оборонческую точку зрения. Леонид Андреев основал и редактировал патриотический журнал "Отечество". Горький написал Андрееву негодующее письмо, и их многолетняя дружба дала незалечимую трещину...

Я встретился с Горьким уже в предреволюционные месяцы. Он был в Петербурге, переименованном в Петроград.

Внешне Горький сильно изменился. Он не носил теперь ни черной косоворотки, ни смазных сапогов, одевался в пиджачный костюм. Длинные, спадавшие на лоб и на уши, волосы были коротко подстрижены ежиком. Сходство Горького с русским мастеровым стало теперь разительным, если бы не его глаза, слишком проницательные и в то же время смотрящие вглубь самого себя. На заводах и на фабриках, среди почтальонов и трамвайных кондукторов — скуластые, широконосые, с нависшими ржавыми усами и прической ежом двойники Горького встречались повсюду.

* * *

Октябрьская революция. Обширная квартира Горького на Кронверкском проспекте полна народу. Горький, как всегда, со-

храняет внешне спокойный вид, но за улыбками и остротами, проскальзывает возбуждение. Люди вокруг него — самых разнообразных категорий: большевистские вожди, рабочие, товарищи по искусству, сомневающиеся интеллигенты, запуганные и гонимые аристократы... Горький слушает, ободряет, спорит... переходит от заседания к заседанию, ездит в Смольный.

В эту эпоху Горький сам был полон сомнений. Жестокость, сопровождавшая "бескровный" переворот, глубоко его потрясла. Бомбардировка Кремля подняла в Горьком бурю противоречивых чувств. Пробоину в куполе собора Василия Блаженного, он ощутил как рану в собственном теле. В эти трагические дни он был далеко не один в таком состоянии — среди большевиков и их спутников. Я видел Анатолия Луначарского, только что назначенного народным комиссаром просвещения, дошедшим до истерики и пославшим в партию отказ от какой либо политической деятельности. Ленин с трудом отговорил его от этого решения...

Комитет "Союза деятелей искусств", основанного еще при Временном Правительстве и возглавлявшегося Горьким, назначил в его квартире встречу с представителями новой власти. Но утром этого дня Горький заболел, и его температура поднялась до 39°. Забежав к нему в полдень, я предложил отсрочить заседание. Горький не согласился:

— Веселее будет лежать!

Горького лихорадило, лицо его потемнело. Он кашлял, сводя брови и закрывая глаза. Ему нужен был отдых, никакого "веселья" он, конечно, не предвидел. Но его личные потребности тотчас отступали на последний план, когда дело касалось искусства, науки, книги: культуру Горький любил до самозабвения. Когда, по окончании заседания, "власти" уехали, Горький сказал, протягивая в пространство сухую, гипсово-белую руку:

— Начинается грандиозный опыт. Одному черту известно, во что это выльется. Будем посмотреть. Во всяком случае, будущее всегда интереснее пройденного. Только вот что: прошлое необходимо охранять, как величайшую драгоценность, так как в природе ничто не повторяется, и никакая реконструкция, никакая копия не могут заменить оригинал. Да... А теперь мне надо глотать микстуру, иначе доктор нарвет мне уши...

Вскоре Горький основал "Комиссию по Охране Памятников Искусства и Старины". Его заслуги в борьбе с разрушительной инерцией революции неоценимы.

* * *

В период военного коммунизма и великих материальных лишений, Горький создал также “Комитет по Улучшению Быта Ученых” — КУБУ. Это учреждение, боровшееся с нищетой, помещалось на Миллионной улице. Научным деятелям, приходившим туда в лохмотьях, в рванных ботинках, с рогожными мешками и детскими салазками, выдавался недельный паек: столько-то унций конины, столько-то крупы, соли, табака, суррогатов жира и плитка шоколада. Как-то в разговоре с Горьким, я посмеялся над этой плиткой. Горький задумчиво произнес:

— Все люди немного дети, и в седобородом ученом сидит ребенок. Революция их сильно обидела. Нужно им дать по шоколадке, это многих примирит с действительностью и внутренно поддержит. Вообще КУБУ следовало бы переименовать в КПБСИ — “Комитет Поддержания Бодрости Среди Интеллигентов”.

* * *

В одном из рабочих клубов, после лекции Горького, кто-то спросил его, на чем основана расовая вражда и как можно с ней бороться? Горький ответил:

— Расовая вражда, товарищи, нехорошая вещь. Вот, скажем, чернокожий ненавидит белого, а белый — черного. Запах, что-ли у них неподходящий. Негры пахнут кислятиной, а белые — вообще всякой дрянью. Вот они и кидаются друг на друга. Одним словом — вонючая вражда.

И прибавил в заключение:

— Если станут лучше мыться, расовая вражда исчезнет сама собой.

Когда Горький произнес это, мне тотчас припомнились слова Бальзака, написанные им на эту же тему, в статье “Психология туалета” (1830), и, не удержавшись, я пересказал их Горькому:

“Я отбрасываю глупый предрассудок национальной вражды... — писал Бальзак. — Все народы — братья, и если они еще разделены фиктивными барьерами, то, может быть, костюму суждено опрокинуть эти барьеры; может быть, костюмное сходство послужит международному слиянию; может быть, народы станут считать себя действительно братьями, когда их костюмы станут одинаковыми”.

Рассмеявшись, Горький сказал:

— Тряпки, конечно, очень важны в нашей жизни, но хорошо мыться — еще важнее.

* * *

1920 год. Эпоха бесконечных голодных очередей, "хвостов", перед пустыми "продовольственными распределителями", эпическая эра гнилой промерзшей падали, заплесневелых хлебных корок и несъедобных суррогатов. Французы, пережившие четырехлетнюю нацистскую оккупацию, привыкли говорить об этих годах, как о годах голода и тяжелых нехваток. Я тоже провел это время в Париже: немного меньшее количество одних продуктов, несколько худшее качество других, поддельное, но все же ароматное кофе, чуть сокращенная электрическая энергия, чуть сокращенное пользование газом. Никто не умирал на обледенелых тротуарах от голода, никто не рвал на части палых лошадей, никто не ел ни собак, ни кошек, ни крыс.

В этом страшном 1920-м году, Виктор Шкловский, тогда убежденный и бурный защитник футуризма и вообще "формализма" в искусстве, обнищавший, с красным носом (красным от холода) и с распухшими, красными веками (красными и распухшими от голода), изобразил со свойственной ему яркостью в статье "Петербург в блокаде" этот период петербургской жизни:

"Питер живет и мрет просто и не драматично... Кто узнает, как голодали мы, сколько жертв стоила революция, сколько усилий брал у нее каждый шаг.

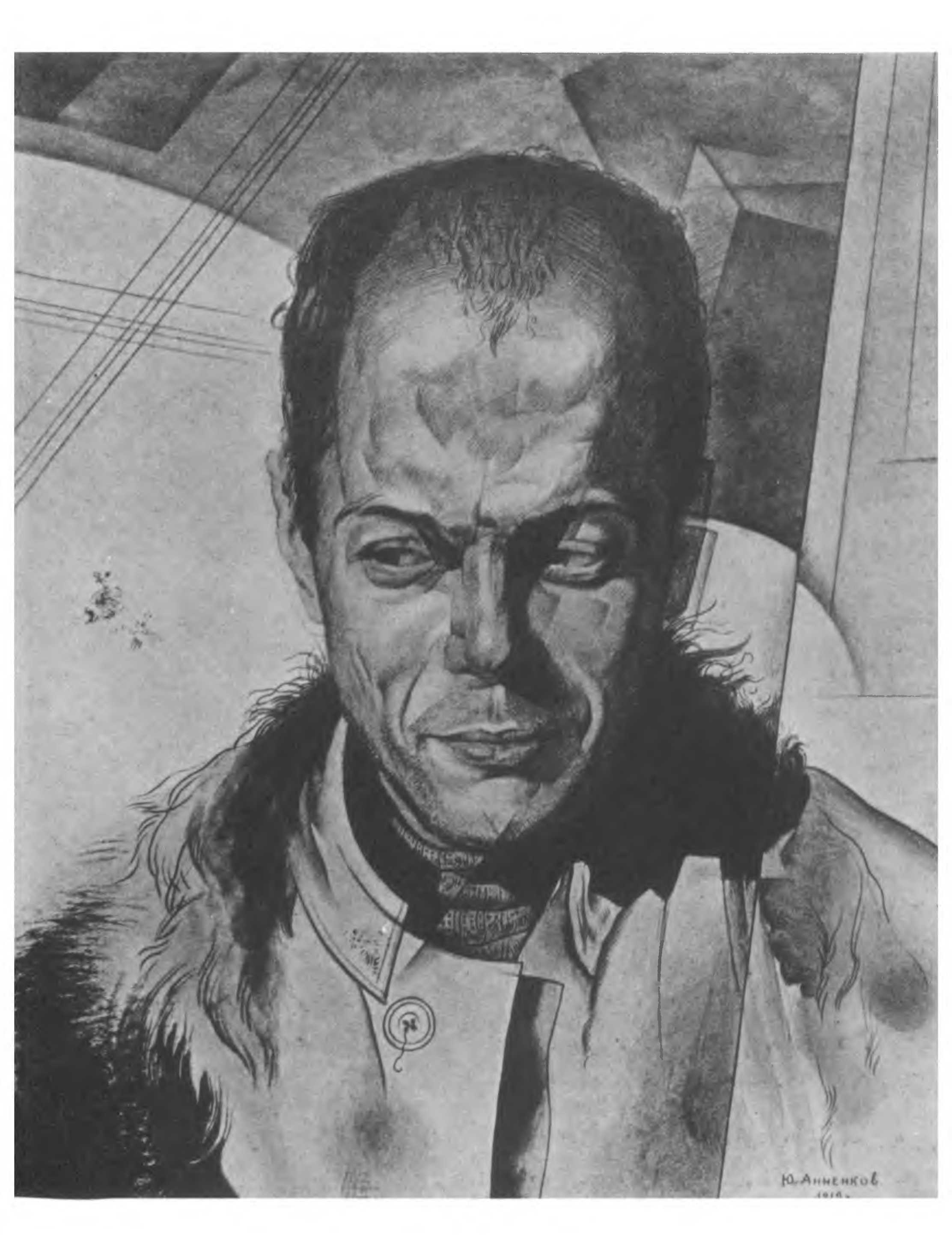
"Кто может восстановить смысл газетных формул и осветить быт великого города в конце петербургского периода истории и в начале истории неведомой.

"Я пишу в марте, в начале весны. 1920 год. Многое уже ушло. Самое тяжелое кажется уже воспоминанием. Я пишу даже сытым, но помню о голоде. О голоде, который сторожит нас кругом...

"Петербург грязен, потому что очень устал. Казалось бы, почему ему быть грязным... Он грязен и в то же время убран, как слабый, слабый больной, который лежит и делает под себя.

"Зимой замерзли почти все уборные. Это было что-то похуже голода. Да, сперва замерзла вода, нечем было мыться... Мы не мылись. Замерзли клозеты. Как это случилось, расскажет история...

"Мы все, весь почти Питер, носили воду наверх и нечистоты вниз, вниз и вверх носили мы ведра каждый день. Как трудно



Виктор Шкловский

жить без уборной... Город занавозился, по дворам, по подворотням, чуть ли не по крышам.

“Это выглядело плохо, а иногда, как-то озорно. Кто-то и бравировал калом...

“В будни лепешки жарились на человеческом кале, в праздники — на лошадином.

“Люди много мочились в этом году, бесстыдно, бесстыднее, чем я могу написать, днем на Невском, где угодно...

“Была сломанность и безнадежность. Чтобы жить, нужно было биться, биться каждый день, за градус тепла стоять в очереди, за чистоту разъедать руки в золе.

“Потом на город напала вошь; вошь нападает от тоски...

“Мы, живущие изо дня в день, вошли в зиму без дров... Чем мы топили? Я сжег свою мебель, скульптурный станок, книжные полки и книги, книги без числа и меры. Если бы у меня были деревянные руки и ноги, я топил бы ими и оказался бы к весне без конечностей.

“Один друг мой топил только книгами. Жена его сидела около железной дымной печурки и совала, совала в нее журнал за журналом. В других местах горели мебель, двери из чужих квартир. Это был праздник всесожжения. Разбирали и жгли деревянные дома. Большие дома пожирали маленькие. В рядах улиц появились глубокие бреши. Как выбитые зубы, торчали отдельные здания. Появились искусственные развалины. Город медленно превращался в гравюры Пиранези...

“У мужчин была почти полная импотенция, а у женщин исчезли месячные...

“Все переживалось какими-то эпидемиями... Был месяц падающих лошадей, когда каждый день и на всякой улице бились о мостовую ослабевшие лошади, бессильные подняться; был месяц сахарина, когда в магазине нельзя было найти ничего, кроме пакетиков с ним.

“Был месяц, когда все ели одну капусту, — это было осенью, когда наступал Юденич. Был месяц, когда все ели картофельную шелуху...

“Умирали просто и часто... Умрет человек, его нужно хоронить. Стужа студит улицу. Берут санки, зовут знакомого или родственника, достают гроб, можно на прокат, тащат на кладбище. Видели и так: тащит мужчина, дети маленькие, маленькие подталкивают и плачут...

“Из больницы возили трупы в гробах штабелем: три внизу

поперек, два вверху вдоль, или в матрасных мешках. Расправлять трупы было некому, — хоронили скорченными...

"Раны были так глубоки. А раны без жиров не заживают. Царапина гноится. У всех были руки перевязаны тряпочками, очень грязными. Заживать и выздоравливать было нечем...

"На ногах были раны; от недостатка жиров лопнули сосуды. И мы говорили о ритме, и о словесной форме, и изредка о весне, увидать которую казалось так трудным..."

Осенью этого легендарного года, приехал в Петербург знатный иностранец: английский писатель Герберт Уэллс.

На следующий же день, 18-го октября, представители "работников культуры" — ученые, писатели, художники — принимали знаменитого визитера в Доме Искусств. По распоряжению продовольственного комитета петербургского совета в кухню Дома Искусств были доставлены по этому случаю довольно редкие продукты. Обед начался обычной всеобщей беседой на разные темы, и только к десерту Максим Горький произнес заранее приготовленную приветственную речь. В ответ наш гость, с английской сигарой в руке и с улыбкой на губах, выразил удовольствие, полученное им — иностранным путешественником — от возможности лично понаблюдать "курьезный исторический опыт, который развертывался в стране, вспаханной и воспламененной социальной революцией".

Писатель Амфитеатров, в свою очередь, взял слово:

— Вы ели здесь, — обратился он к Уэллсу, — рубленые котлеты и пирожные, правда, несколько примитивные, но вы, конечно, не знали, что эти котлеты и пирожные, приготовленные специально в вашу честь, являются теперь для нас чем-то более привлекательным, более волнующим, чем наша встреча с вами, чем-то более соблазнительным, чем ваша сигара! Правда, вы видите нас пристойно одетыми; как вы можете заметить, есть среди нас даже один смокинг.[1] Но я уверен, что вы не можете подумать, что многие из нас, и, может быть, наиболее достойные, не пришли сюда пожать вашу руку за неимением приличного пиджака, и что ни один из здесь присутствующих не решится расстегнуть перед вами свой жилет, так как под ним не окажется ничего, кроме грязного рванья, которое когда-то называлось, если я не ошибаюсь, "бельем"...

Голос Амфитеатрова приближался к истерике, и когда он умолк, наступила напряженная тишина, так как никто не был

[1] В смокинге был Н. Евреинов, только что вернувшийся с «белого Кавказа» в красный Петербург.


Ю. Анненков
Петербург
Дом Искусств
1920.

уверен в своем соседе, и все предвидели возможную судьбу слишком откровенного оратора.

После минутного молчания, сидевший рядом со мной Виктор Шкловский, большой знаток английской литературы и автор очень интересного формального разбора "Тристрама Шэнди" Лоренса Стерна, сорвался со стула и закричал в лицо бесстрастного туриста:

— Скажите там, в вашей Англии, скажите вашим англичанам, что мы их презираем, что мы их ненавидим! Мы ненавидим вас ненавистью затравленных зверей за вашу бесчеловечную блокаду, мы ненавидим вас за нашу кровь, которой мы истекаем, за муки, за ужас и за голод, которые нас уничтожают, за все то, что с высоты вашего благополучия вы спокойно называли сегодня "курьезным историческим опытом"!

Глаза Шкловского вырывались из-под красных, распухших и потерявших ресницы век. Кое-кто попытался успокоить его, но — безуспешно.

— Слушайте, вы! равнодушный и краснорожий! — кричал Шкловский, размахивая ложкой, — будьте уверены, английская знаменитость, какой вы являетесь, что запах нашей крови прорвется однажды сквозь вашу блокаду и положит конец вашему идиллическому, трам-трамтрам, и вашему непоколебимому спокойствию!

Герберт Уэллс хотел вежливо ответить на это выступление, но перепутал имена говоривших, которые, в порыве негодования, кинулись друг на друга с громогласными объяснениями, чем тотчас воспользовались их соседи, чтобы незаметно проглотить лишние пирожные, лежавшие на тарелках спорящих...

По просьбе Горького, Евгений Замятин, прекрасно говоривший по-английски, объявил с оттенком иронии, весьма ему свойственной, инцидент исчерпанным, и вечер закончился в сумятице не очень гостеприимной и не очень галантной, но все же — с оттенком добродушия.

Вернувшись в Лондон, Уэллс опубликовал свои впечатления, где, между прочим, говорилось:

"Я не верю в добрую волю марксистов, для меня Карл Маркс смешон".

Впрочем, Карл Маркс был смешон для всех, кто присутствовал на этом собрании: "марксисты" формировались только среди людей, которые никогда не читали его анахронических теорий, давно отброшенных в прошлое естественным развитием условий человеческой жизни.

Герберт Уэллс

* * *

В многокомнатной и удобнейшей квартире Горького не было, однако, ни в чем недостатка: друг Ленина и завсегдатай Смольного, Горький принадлежал к категории “любимых товарищей”, основоположников нового привилегированного класса. “Любимые товарищи” жили зажиточно. Они жили даже лучше, чем в дореволюционное время: Григорий Зиновьев, приехавший из эмиграции худым, как жердь, так откормился и ожирел в голодные годы революции, что был даже прозван “ромовой бабкой”.

Комната Горького и его рабочий кабинет заставлены изваяниями Будды, китайским лаком, масками, китайской цветной скульптурой: Горький собирал их со страстностью. Он берет в руки бронзовую антилопу, любовно гладит ее скользящие, тонкие ноги, щелкает пальцами по животу:

— Ловкачи, эти косоглазые! Если желтая опасность заключается в их искусстве, я бы раскрыл им все двери!

Любопытная подробность: в богатейшей библиотеке этого “марксиста”, на полках которой теснились книги по всем отраслям человеческой культуры, я не нашел (а я разыскивал прилежно) ни одного тома произведений Карла Маркса.

Маркса Горький именовал “Карлушкой”, а Ленина — “дворянчиком”. Последнее, впрочем, соответствовало действительности.

* * *

Зимой того же года я ездил в один из южных городов, только что занятых красными. Будучи в Петербурге членом совета “Дома Искусств”, тоже организованного и возглавляемого Горьким, я получил командировку за его подписью. Приехав из нищего Петербурга, я был поражен неожиданным доисторическим видением: необозримые рынки, горы всевозможных хлебов и сдоб, масла, сыров, окороков, рыбы, дичи, малороссийского сала; бочки соленья и маринада; крынки молока, горшки сметаны, варенца и простокваши; гирлянды колбас; обилие и разнообразие изготовленных блюд, холодных и еще дымящихся; распряженные повозки, заваленные мешками, корзинками, боченками и бидонами; лошади и волы, лениво жующие сытный корм; людская толчея, крики, смех...

По всей видимости, принцип социалистической рационализации еще не успел распространиться в этой едва “освобожденной от гнета капитализма” области. Я был заворожен и не мог оторвать глаз от представшего зрелища.

Официальным мотивом моей командировки являлся доклад, который мне поручено было сделать по вопросам искусства. В качестве "товарища из центра" я был принят в местном отделении Комиссариата по Просвещению и, на другой день, по городу были расклеены соответствующие афиши. Но сразу же по приезде я почувствовал, что мое путешествие послужит также моему продснабжению, и я предпринял без отлагательства необходимые шаги. Подпись Горького произвела в Комиссариате по Продовольствию магическое впечатление, и мне был оказан горячий и почтительный прием в "Департаменте круп и мучных продуктов", в "Отделе жировых веществ", в "Консервной секции", в "Подкомиссии по копчению", разбросанным по разным частям города и уже приступившим к конфискации продуктов и к социализации труда. Мне стало ясным, что я оказался в положении Хлестакова, но у меня не хватало мужества отказаться от выгод такого недоразумения. Гоголевский символ подтвердил свою живучесть.

"Упаковать для тов. Горького два пуда пшеничной муки".

"Приготовить немедленно для тов. Горького лично 20 фунтов копченой свинины".

"По особому распоряжению комиссара по продовольствию, незамедлительно упаковать для тов. Горького 20 банок консервированной осетрины и 10 банок налимьей печенки, а также 15 фунтов шоколада. Срочно..." и т. д.

Дня через три предстоял мой доклад. Но, получив тщательно упакованные питательные богатства и коллективное письмо на имя Горького, "любимого (хоть, может быть, и никогда не читанного) товарища", я понял, что каждый лишний час моего пребывания в волшебном городе может оказаться роковым для моего невольного предприятия. Незамедлительно, оглядываясь направо и налево, я доставил багаж на вокзал и, предъявив чудодейственный "мандат", тут же выправил внеочередной пропуск на поезд. Доклад "товарища из центра" остался непрочитанным. Раз пять в пути заградительные продовольственные отряды подозрительно косились на мои тюки, и каждый раз подпись Горького выручала меня из затруднений.

Добравшись до Петербурга, я передал Горькому коллективное письмо с приложением нескольких драгоценных банок, и рассказал ему непредвиденную одиссею. Мы долго смеялись. Происходило это у Горького за обедом, как всегда обильным и оптимистическим. Помню, как проглотив кусок тушоного зайца, Горький, смеясь, заметил:

— Для своего последнего упокоения зайчишка выбрал место незаурядное!

* * *

Четыре года спустя, я провел несколько дней у Горького в Сорренто. Белая вилла стояла у самого края обрыва, над морем, ослепительно-голубым и чудесно-прозрачным. Лазоревый воздух был настолько вкусен, что его хотелось не только вдыхать, но пить, глотать, жевать. На Горьком — васильковая рубаха с открытым воротом, белые коломянковые штаны и сандальи на босу ногу. Он попрежнему приветлив, шутлив и весел.

Мы бродили по саду, вытягивались на складных парусиновых креслах и, вкушая dolce farniente, болтали о Пиранделло, о белых парусах на горизонте, о Волге, о Микель-Анджело. О фашистских чернорубашечниках Горький сказал:

— Единственное исключение в человеческой породе: этих я не могу "полюбить черненькими".

Мы поднимались ночами на плоскую крышу виллы, покрытую шуршащим гравием. Сияли огромные южные звезды. Горький говорил:

— Ночи здесь легкие, прекрасные, крылатые ночи. Звезды — маяки, через них повсюду видать. Нигде в другом месте нет такой понятной небесной карты. Вот за той, за круглой планетой — Америка, а вот там, за зеленым ковшем Большой Медведицы — наша Россия. Москва, Нижний, Касимов. Это очень практично: крупная экономия для путешественников. Ляжьте навзничь на гравий, следите за звездами: так можно путешествовать до утра...

Над Везувием росло багровое-дымное облако в форме буквы Т. О Везувии Горький сказал:

— Хорошая горка, с характером. — И вдруг, переменив тему и рассмеявшись: — Скажите, у вас осталось еще что нибудь от вашего тогдашнего "чудесного улова"?

* * *

В те же дни приехал из России в Сорренто художник Петр Кончаловский. Я встретил его случайно на улице и привел его к Горькому, с которым он раньше не был знаком. Горькому он сразу понравился: Горький особенно любил людей полнокровных, жизнерадостных, здоровых. Мы беспрерывно смеялись: Горький — глухим, прокуренным смехом, Кончаловский — запорожским хо-

хотом, сотрясавшим его плечи. Горький ребячился, строил гримасы, как когда-то в Куоккале.

После завтрака, оставив Горького отдыхать, мы с Кончаловским отправились на прогулку. Только что приехавшие из СССР, мы находились еще в периоде шелушения: обувь берлинская, шляпы римские, костюмчики московские, старенькие, совсем не по моде. Получив зарядку веселья (грустные в Италии не уживаются), мы горланили, хохотали, радуясь морю, солнцу, парусам, чайкам, гудению жуков, лиловому Везувию, розовым очертаниям Капри. В траттории (по нашему трактир) мы пили веселое вино, кусали персики и матовые бусины винограда.

— Догадайтесь, — беззаботно закричал Кончаловский хозяину траттории (по нашему — трактирщику), — догадайтесь, из какой мы страны?

Коричневый итальянец почесал подмышками, за ухом, прикинул что-то в своем веселом мозгу и ответил:

— Я думаю, из Австралии.

— Странно! — удивился Кончаловский.

— Perché — stràno? — возразил "трактирщик".

В общем, русский язык и итальянский — одно и то же.

* * *

В Сорренто приезжали к М. Горькому также Андрей Соболь, Лев Никулин, Исаак Бабель, Владислав Ходасевич, Нина Берберова и другие русские литераторы, художники, ученые...

В. Ходасевич, довольно подробно описывая свое пребывание в Сорренто, длившееся с начала октября 1924 года до середины апреля 1925 года, приводит в своих воспоминаниях отрывок из полученного им письма Горького:

"Тут, знаете, сезон праздников — чуть ли не ежедневные фейерверки, процессии, музыка и ликование народа. А у нас? — думаю я. И — извините — до слез, до ярости завидно, и больно, и тошно".

"Итальянские празднества, — писал дальше Ходасевич, — с музыкой, флагами и трескотней фейерверков он (Горький) обожал. По вечерам выходил на балкон и созывал всех смотреть, как вокруг залива то там, то здесь взлетают ракеты и римские свечи. Волновался, потирал руки, покрикивал:

— Это в Торре Аннунциата! А это у Геркуланума! А это в Неаполе! Ух, ух, ух, как зажаривают!

Этому великому реалисту по истине нравилось только все то,

что украшает действительность, от нее уводит, или с ней не считается, или просто к ней прибавляет то, чего в ней нет".[2]

Любовь к фейерверкам и, вообще, к праздничному — сохранилась у Горького навсегда.

* * *

Характерной чертой Горького-писателя была его застенчивость и скромность в отношении к собственному творчеству. В одном из писем к Ромену Роллану Горький признавался:

"Я думаю, что моя книга мне не удалась. Она хаотична, лишена внутренней гармонии, сделана с очевидной небрежностью и без должного уважения к стилю. Если бы мне пришлось написать критику на Горького, она была бы наиболее злой и наиболее беспощадной. Поверьте мне, что я отнюдь не принадлежу к поклонникам Горького".

Особенно смущали Горького, иногда до красноты, его попытки создать что-либо шутливое, легкое, юмористическое. В обыденной жизни любивший шутку и балагурство, он с чрезвычайной опаской и робостью прибегал к ним в писаниях.

Помню, как Горький читал мне крохотную свою сказку для детей "Самовар", волнуясь, как новичек.

— Пристали издатели, черти лиловые: напиши, да напиши! Не моего ума это дело, я человек тяжелый...

"Черти лиловые" было любимым ругательством Горького. Я сделал рисунки, и сказка вышла в Петербурге в 1917 году, в издательстве "Парус".

Горький написал также весьма смешливую, злободневную пьесу "Работяга Словотеков" — сатиру на советского болтуна, строящего молниеносную карьеру на своем хвастливом краснобайстве. Ставивший пьесу режиссер, Константин Миклашевский, не раз просил Горького приехать на репетицию, но стеснявшийся своего комического произведения, Горький в театре так и не появился.

Я присутствовал на генеральной репетиции и на первом представлении "Работяги Словотекова" в петербургском Театре Зоологического Сада. Постановка Миклашевского была весьма изобретательна и остроумна. Миклашевский особенно интересовался театром импровизации и опубликовал в Петербурге замечательную книгу об итальянской комедии, "La Comedia

---

[2] Эта статья Ходасевича (29 страниц убористого шрифта) хранится у меня с его автографом: «Дорогому Юрию Павловичу Анненкову, дружески В. Ходасевич».

dell'Arte", за которую ему была присуждена, в 1915 году, премия Императорской Академии Наук. В 1927 году, когда Миклашевский уже эмигрировал во Францию, эта книга была выпущена в Париже, на французском языке, с рядом дополнений и с посвящением Чарли Чаплину — "самому большому комедианту нашего времени" (изд. "Плеяда").

Основавшись в Париже, Миклашевский открыл очаровательный антикварный магазинчик на Faubourg Saint-Honoré, прямо против президентского дворца Елисейских Полей. В этом магазинчике, среди других предметов, имелись также забавнейшие статуэтки-куколки и маски действующих лиц итальянской комедии XVII и XVIII веков: Арлекины, Пьерро, Коломбины, Пульчинеллы, Доктора из Болоньи, Капитаны, Смеральдины, Бригеллы, Труфальдины, Маскарильи, Скарамуши, Франческины, Паскуэллы и другие, собранные Миклашевским в Венеции, в Болонье, во Флоренции, в Неаполе, в Милане... Вскоре, однако, Миклашевский был найден мертвым в своей постели: ложась спать, он забыл закрыть газовую трубку своей плиты.

Постановка "Работяги Словотекова" была восторженно встречена публикой, но продержалась на сцене не более трех дней: многие герои того времени, так называемые "ответственные товарищи", узнали в работяге Словотекове собственный портрет. Пьеса Горького являлась своего рода прототипом "Клопа" В. Маяковского, пьесы, написанной 9 лет спустя.

Упавшая в официально приказанное забвение, пьеса Горького исчезла, и я никогда не видел ее опубликованной. Даже Николай Горчаков, историк советского театра, хорошо осведомленный и покинувший СССР только в 1945 году, пометил в своей "Истории советского театра" (Нью-Иорк, 1956), что после Октябрьской революции Горький написал только две театральные пьесы: "Егор Булычев" и "Достигаев и другие". О "Работяге Словотекове" не упоминается. Я читал об этой пьесе только в одном советском, весьма объемистом (640 страниц), сборнике статей "Советский театр. К тридцатилетию советского государства" (Москва, 1947). В статье Б. Бялика "Горький и театр" (58 страниц) вскользь говорится, что, в связи с идеями Горького об "импровизированном театре", он написал, в 1919 году, "сценарий Работяга Словотеков".

И еще — в статье Евг. Замятина "Я боюсь":

"Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру — часто обращают взоры далеко назад... Но не надо забы-

вать, что афинский народ умел слушать не только оды: он не боялся и жестоких бичей Аристофана. А мы... где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший 'Работяга Словотеков' Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленыша — демос российский!"

Больше — об этом "сценарии" — ни одного слова.

* * *

Горький-художник отличался полным отсутствием профессиональной ревности, весьма свойственной, к сожалению, художественной среде. Величайшей для него радостью бывало найти, поддержать и выдвинуть новое литературное дарование. Такая страсть к поискам являлась для Горького навязчивой идеей, иногда приводившей к самым неожиданным результатам. Как-то, еще в Куоккале, до первой войны, объявился в окружении Горького молодой, вихрастый, одетый по-горьковски и нагловатый парень, прочитавший Горькому несколько отрывков своего произведения. Горький неожиданно поверил его дарованию, приласкал его и даже предложил совместно выступить на вечере, устроенном Горьким в местном театрике в пользу какого-то социал-демократического предприятия. В антракте, улучив минуту, вихрастый парень забрал из кассы театра всю выручку и скрылся. Больше никогда никто его не встречал — ни в жизни, ни в литературе.

Поиски молодых талантов, забота о поддержке нового поколения писателей не покидали Горького до его последних дней, причем он никогда не пытался прививать им свои литературные вкусы и взгляды: он всегда стремился помочь им выявить их собственную индивидуальность. Больше, чем кто-либо другой, он сделал для группы "Серапионовых братьев" (Лев Лунц, Константин Федин, Михаил Зощенко, Михаил Слонимский, Николай Никитин) и для других "попутчиков": Бориса Пильняка, Всеволода Иванова, Исаака Бабеля. Очень любил Горький Евгения Замятина, Виктора Шкловского, Юрия Олешу и Валентина Катаева.

Были, однако, писатели, вызывавшие в Горьком обратные чувства. Об Илье Эренбурге Горький выразился так:

— Пенкосниматель.

Горький любил выражаться круто и отчетливо.

Александр Керенский



* * *

Горький об "ударниках" в искусстве:

— Советскому Союзу нужны писатели-ударники. Однако, в искусстве "ударность" заключается не в "темпах", а в тщательной выработке качества. "Ударным" произведением искусства следует считать не то, которое быстро к сроку сработано, а то, которое глубоко обдумано и крепко слажено, и пусть оно писалось хоть двадцать лет! Быстрота, немедленность рефлекса нужны, чтобы закричать "ура" или ударить в морду. Но чтобы вбить в человеческий мозг познание, необходимо, кроме таланта, время, терпение, любовь к труду и мастерство.

Вообще говоря, всякое подлинное искусство, и — в особенности — художественная литература, казались Горькому высшим достижением человеческой культуры.

"Искусство, — говорил Горький, — это красота, которую талант мог создавать даже под деспотическим игом".

И дальше, о Пушкине:

"Пушкин был первый, кто почувствовал, что литература гораздо более нужна человеку, гораздо выше, чем любая работа в канцеляриях или в императорских дворцах.

"Пушкин был первым, кто поднял значение писателя на такую высоту, которую до него еще никто не сумел достичь".

Горький был прав. Разве еще за столетия до появления авиации художник Леонардо-да-Винчи не построил уже аэроплан? Разве еще за многие столетия до Леонардо-да-Винчи, неизвестный художник не выдумал прототип парашютиста в образе Икара? А разве очаровательные ангелы не были уже летчиками? Разве Наутилус не совершил уже подводное путешествие на страницах Жюля Верна?

* * *

Теперь мы часто читаем в советской прессе, даже в зарубежных русских журналах, что Горький является предтечей и основоположником "социалистического реализма". Это совершенно неверно, и я восстаю против подобной клеветы. Я помню одно издательское собрание, руководимое Горьким, несколько месяцев после Октябрьской революции. Обсуждался вопрос о книжных иллюстрациях. Горький, просматривая имена художников, был категоричен:

— Лучше — самый отъявленный футуризм, чем коммерческий реализм, — заявил он.

В то время (1918-1919), термин "социалистический реализм"

еще не существовал. Но в разговорном языке, "коммерческий реализм" или — просто — "реалистическая халтура", были его синонимом. Ни в каком случае Горький не мог быть провозгласителем "официальной" формы искусства, выдвинутой государством, капиталистическим или пролетарским.

Приведу еще одно — документальное — доказательство: выдержку из журнала "Дом Искусств" (№ 2, Петербург, 1921, стр. 119):

"Вступительное слово к циклу лекций, организованных Всемирной Литературой, произнес М. Горький. В своей речи он отметил тяжелое положение у нас писателей, работающих в области художественного слова, и крупную разницу в отношении к таким писателям на Западе и у нас: в то время, как на Западе писателей судят и ценят именно как художников, независимо от их политических взглядов, у нас к писателям подходят не с художественной, а с политической меркой".

Несмотря на то, что творчество Горького было реалистическим, это был реализм индивидуальный, и Горький всегда внимательно и с глубоким интересом следил за формальными исканиями молодых поколений. В главе о Маяковском я говорю о том, как Горький поддержал его на одной из литературных вечеров в "Бродячей Собаке", и какую роль сыграла эта поддержка в карьере Маяковского.

Впрочем, уже значительно раньше, в январе 1900-го года, Горький писал А. П. Чехову:

"Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм... Реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к чорту! Право же настало время нужды в героическом: все хотят возбужденного, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее".

Правда, советский "литературный исследователь" Г. Бялый писал по этому поводу, что горьковскую формулу "вы убиваете реализм" следует понимать как "нечто прямо противоположное тому, что она значит по своему внешнему смыслу". Но причины подобных "исследований" Бялого — всем ясны.

Верно и то, что на первом "всесоюзном съезде советских писателей", состоявшемся в Москве, в 1934-м году, М. Горький, снова вернувшийся в СССР и избранный почетным председателем этого съезда, сказал, что социалистический реализм есть правда жизни, насыщаемая поэзией идеала по мере того, как люди превращают землю в "прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью".

Но, во-первых, фраза Горького не говорит, что "превращение земли в прекрасное жилище человечества" может быть осуществлено только диктатурой коммунистической партии и ее правительства, и что искусство, в частности литература, должны непременно "служить агитационно-пропагандным инструментом" этих органов, как это провозглашали Жданов или Сурков.

Во-вторых, Горький произнес свои слова уже в 1934-м году, то-есть, в период развернувшейся диктатуры Сталина, на пороге его знаменитых кровавых "чисток". Можно было бы обвинить Горького (как и множеств других деятелей русской культуры, живших тогда в СССР) в отсутствии мужества, но нельзя принимать эти слова Горького за искреннее выражение его собственных мыслей.

Провозглашенный партией и правительством "социалистический реализм" явился гибелью русского искусства во всех областях и был органически чужд Максиму Горькому. Нельзя забыть, что уже в 1936-м году (год смерти Горького), он писал со свойственным ему мужеством:

"Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да" ("Советский Театр").

Эти слова странным образом совпадают со словами тургеневского героя Паклина о Нежданове ("Новь"):

"Знаете, кто он собственно был? — Романтик реализма!"

* * *

Был ли Горький членом коммунистической партии? Если и был, то лишь в самые последние годы своей жизни. Впрочем, и в этом я не уверен.

— Я — около-партийный, — любил говорить Горький.

И это было правдой. Он блуждал вокруг партии, то справа от ее прямой линии, то слева, то отставая, то заходя вперед. В политике, как и в личной жизни, он оставался артистом. Обязательная, дисциплинарная зависимость от какой-либо доктрины, догмы, были для него неприемлемы. Идейную подчиненность он считал оскорблением для человека. Прямую линию он заставлял все время вибрировать, как струну. Своими постоянными отклонениями и амплитудой своих колебаний он стремился сделать прямую линию более человечной.

Но в то же время, этот "около-партийный" спутник исклю-

чительного качества был для партии чрезвычайно полезен. Благодаря его популярности и его имени, Горький оказывал партии значительные услуги. Еще много ранее Октябрьской революции, Горький материально поддерживал партию, которая в те времена не обладала большими возможностями, если не считать некоторых вульгарных экспроприаций, вроде тех, что производились Сталиным. Горький умел, как никто иной, "вытягивать" деньги у богатых людей, для "подбодрения демократов" и "передовых политических организаций", не упоминая, конечно, никогда партию большевиков. Крупные капиталисты, владельцы заводов, либеральные банкиры, польщенные личным знакомством с большим писателем, чувствовали себя не в силах отказать Горькому, который пересылал их деньги Ленину. Когда произошла революция, то эти наивные благодетели оказались в числе ее первых жертв. Урок, который следовало бы запомнить.

— Что поделаешь! Это называется "ходом истории", — сказал мне Горький, нескрываемо разочарованный.

* * *

Горький прожил неровную, напряженную и сложную жизнь. Его искусство было тоже неровным. Он создал "Детство", книгу, которую по праву можно назвать гениальной, но он же написал бесвкусного "Буревестника" (что никогда не случалось, например, с Достоевским). К сожалению (такова общая судьба искусства), лучшие вещи Горького далеко не так популярны, как наиболее слабые.

Меня всегда поражало, что при его бурном душевном складе почерк Горького был на редкость ровен, разборчив и каллиграфичен.

— Ничего странного, — признался мне Горький, — это просто из уважения к человеку, который будет читать.

* * *

Тайна смерти Горького, настигшей его в СССР в 1936 году, остается еще неразгаданной. Тем более после разоблачений по поводу несуществующих "преступных заговоров" докторов.

По-моему, следует верить свидетельству Льва Троцкого, который прекрасно разбирался в сталинском климате, воцарившемся в СССР и — в частности — в Москве.

"Горький, — писал Троцкий, — не был ни конспиратором, ни

политиком. Он был добрым и чувствительным стариком, защитником слабых, чувствительным протестантом. Во время голода и двух первых пятилеток, когда всеобщее возмущение угрожало власти, — репрессии превзошли все пределы, Горький, пользовавшийся влиянием внутри страны и заграницей, представлял собой серьезную опасность и, в особенности, не смог бы вытерпеть ликвидацию старых большевиков, подготовлявшуюся Сталиным. Горький немедленно запротестовал бы, его голос был бы услышан, и сталинские процессы так называемых заговорщиков оказались бы неосуществимыми. Была бы также абсурдной попытка предписать Горькому молчание. Его арест, высылка или открытая ликвидация являлись еще более немыслимыми. Оставалась одна возможность: ускорить его смерть при помощи яда, без пролития крови. Кремлевский диктатор не видел иного выхода".

Я верю также признаниям профессора Плетнева, большого медика, который вместе с некоторыми другими докторами лечил Горького; признания, совпадающие с версией Троцкого:

"Мы лечили Горького от болезни сердца, но он страдал не столько физически, сколько морально: он не переставал терзать себя самоупреками. Ему в Советском Союзе уже нечем было дышать, он страстно стремился назад в Италию. На самом деле Горький старался убежать от самого себя, сил для большего протеста у него уже не было. Но недоверчивый деспот в Кремле больше всего боялся открытого выступления знаменитого писателя против режима. И, как всегда, он в нужный ему момент придумал наиболее действительное средство. На этот раз этим средством явилась бонбоньерка, да, красная, светло-розовая бонбоньерка, убранная яркой шелковой лентой. Одним словом — красота, а не бонбоньерка. Я и сейчас ее хорошо помню. Она стояла на ночном столике у кровати Горького, который любил угощать своих посетителей. На этот раз он щедро одарил конфетами двух санитаров, которые при нем работали, и сам он съел несколько конфет. Через час у всех трех начались мучительные желудочные боли; еще через час наступила смерть. Было немедленно произведено вскрытие. Результат? Он соответствовал нашим самым худшим опасениям. Все трое умерли от яда.

"Мы, врачи, молчали. Даже тогда, когда из Кремля была продиктована совершенно лживая, официальная версия о смерти Горького, мы не противоречили. Но наше молчание нас не спасло. По Москве поползли слухи, шепотки о том, что Горького убили: Сосо его отравил. Эти слухи были очень неприятны Сталину.

Нужно было отвлечь внимание народа, отвести его в другую сторону, найти других виновников. Проще всего было, конечно, обвинить в этом преступлении врачей. Врачей бросили в тюрьму по обвинению в отравлении Горького. С какой целью врачи отравили его? Глупый вопрос. Ну, конечно, по поручению фашистов и капиталистических монополий. Конец? Конец вам известен".

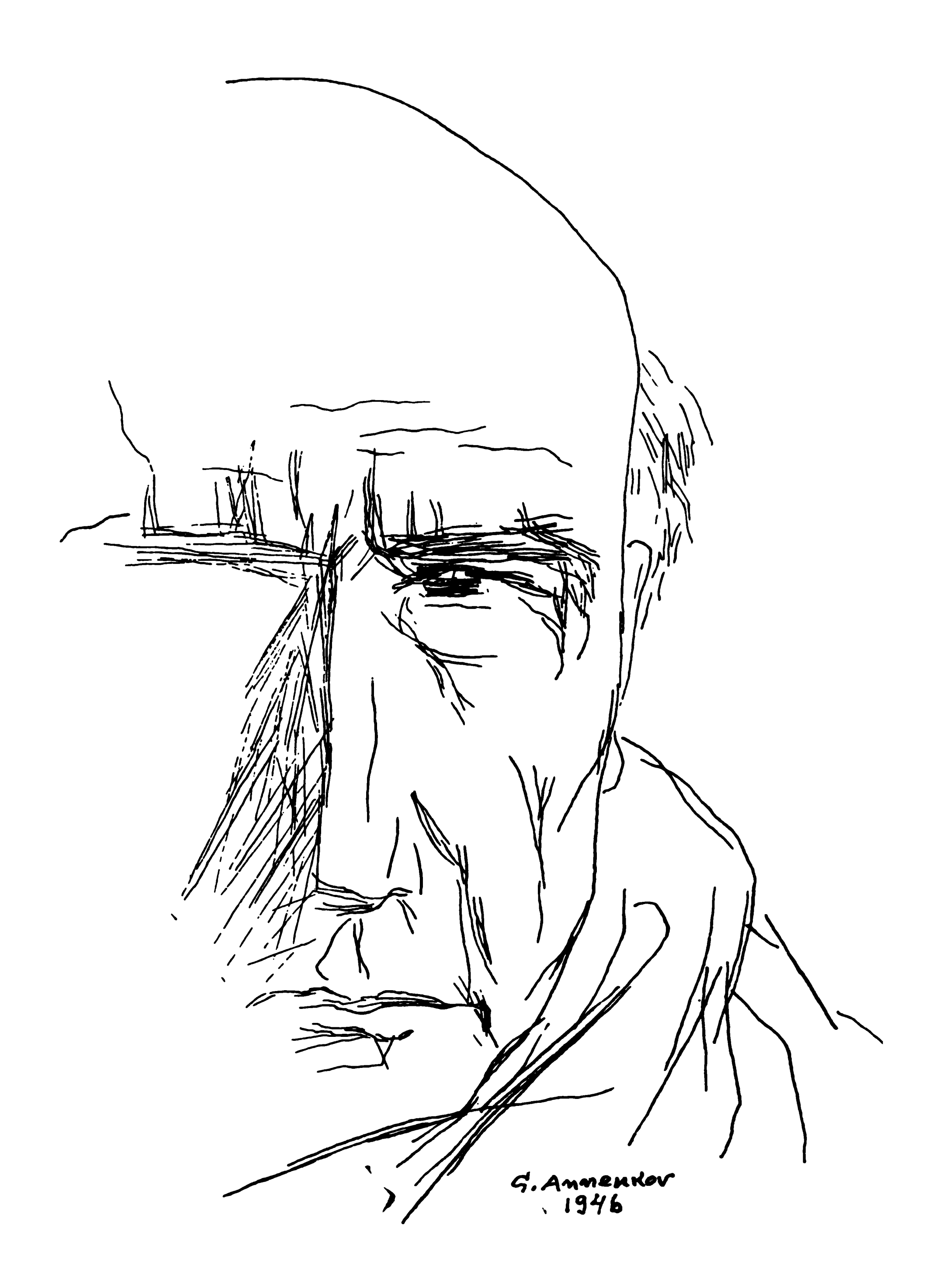
Профессор Плетнев был присужден к смертной казни, которая была заменена ему двадцатью пятью годами заключения в концентрационном лагере. Там, в лагере Воркута, в глуши болотистой тундры у Ледовитого океана, Плетнев встретил в 1948 году, то-есть, через двенадцать лет после смерти Горького, заключенную Бригитту Герланд, женщину немецкого происхождения, ставшую вскоре фельдшерицей под его начальством в лагерном лазарете. Несколько месяцев спустя Плетнев рассказал ей правду о смерти Горького. Очутившись снова на свободе и выбравшись из Советского Союза, Бригитта Герланд опубликовала рассказ профессора Плетнева в "Социалистическом Вестнике" в 1954 году, и, конечно, после смерти Плетнева.

* * *

Смерть Горького произвела очень сильное впечатление на русских людей. Андре Жид, бывший в Москве в день похорон Горького, писал:

"Я видел Красную площадь во время похорон Горького. Я видел бесконечную толпу, медленно следовавшую за катафалком. Молчаливое шествие, мрачное, сосредоточенное. Кем был Горький для всех этих людей? Товарищ? Брат? На всех лицах, даже на лицах самых маленьких детей, можно было прочесть своего рода оцепенение, полное грусти... Скольких из них я хотел прижать к своему сердцу!"

Совершенно очевидно, что Андре Жид преувеличивал. Я не верю, чтобы можно было заметить "оцепенение, полное грусти", на лицах самых маленьких детей, даже на лицах тех из них, которые успели прочесть "Самовар". Видел ли Андре Жид подобное оцепенение, полное грусти, на лицах самых маленьких детей во время похорон Анатоля Франса? А ведь популярность Анатоля Франса была в своей стране не меньшей, чем популярность Горького в России. Анатоль Франс тоже был "попутчиком" интернациональной партии Ленина (и умер в том же году, что и Ленин).



Андрэ Жид

Несмотря, однако, на преувеличение, допущенное Андре Жидом, его свидетельство волнующе показательно и ценно.

Горький был и останется большим писателем, большим и великодушным человеком. Вот почему следует забыть поношение, нанесенное ему Всеволодом Ивановым, который, желая выразить степень своего преклонения перед ушедшим писателем, напечатал (несомненно, против своего сердца) во "Встречах с Горьким":

"Россия дала ему всю силу любви, как она дает ее сегодня Сталину".

Само собой разумеется, эта фраза теперь покойного Иванова была напечатана еще при жизни Сталина.

* * *

Один из посетителей Горького в последние годы его жизни спросил его, как бы он определил время, прожитое им в Советской России?

Максим Горький ответил:

— Максимально горьким.

Александр Блок

Ранняя юность, это последние классы гимназии и первые годы студенчества.

Первокурсники, второкурсники, мы торопились по вечерам в театр Веры Комиссаржевской смотреть пьесы Метерлинка, Пшибышевского, Гауптмана, Ибсена, Леонида Андреева, Александра Блока... Гимназистом, почти мальчишеского возраста, я увидел там блоковский "Балаганчик", шедший в один вечер с "Чудом Святого Антония" Метерлинка, в постановке Всеволода Мейерхольда (исполнявшего также роль Пьерро), с музыкой Михаила Кузмина, одного из самых тонких русских поэтов того времени, и в декорациях Сапунова, утонувшего в 1912 году, катаясь на лодке с Михаилом Кузминым, по Финскому заливу, против местечка Куоккала.

Театр Комиссаржевской был для нас тогда символом сценических исканий. Светлый, единственный голос актрисы улетал под колосники, унося нас с собою в легчайшей корзинке воздушного шара. Очнувшись при последнем падении занавеса и еще не в силах освободиться от ощущения полета, мы отправлялись из театра гурьбой в подвал к "Черепку", на Литейном проспекте, или к "Соловью", на углу Морской и Гороховой, в пивные — "Северный Медведь" или "Северная Звезда" — на Песках, на Петербургской стороне, на Васильевском Острове, в знаменитую литературную "Вену", на Малой Морской, где Петр Потемкин, поэт-"сатириконец", нацарапал на стене:

> В Вене — две девицы.
> Veni, vidi, vici.

В подвале "Черепка" лакей, похожий на профессора, скользил на плоских ступнях с подносом от столика к столику. Студенты кричали ему:

— Петражицкий, полдюжины Старой Баварии!

— Профессор, копченого угорька! Селедки с луком!

— Слушаюсь, коллега, — отвечал Петражицкий, по университетски.

И вот, в отдельном кабинетике, с красным диванчиком, один из нас, первокурсников, второкурсников, читал вслух стихи Бло-

ка. Непременно Блока. Стакан за стаканом, страница за страницей. Окурки в тарелках, чайная колбаса, салат из картошки.

По вечерам, над ресторанами,
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух...

Это — из так знакомой нам "Незнакомки".

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач...

Слова у чтеца заплетались от выпитого пива. Петражицкий, с салфеткой на руке, слушал, почтительно отойдя в угол комнаты.

И каждый вечер, в час назначенный,
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне...

Студенты, всяческие студенты, в Петербурге знали блоковскую "Незнакомку" наизусть. И "девочка" Ванда, что прогуливалась у входа в ресторан "Квисисана", шептала юным прохожим:

— Я уесь Незнакоумка. Хотите ознакоуmиться?

"Девочка" Мурка из "Яра", что на Большом Проспекте, клянчила:

— Карандашик, угостите Незнакомочку. Я прозябла.

Две девочки, от одной хозяйки с Подъяческой улицы, Сонька и Лайка, одетые как сестры, блуждали по Невскому (от Михайловской улицы до Литейного проспекта и обратно), прикрепив к своим шляпам черные страусовые перья.

— Мы пара Незнакомок, — улыбались они, — можете получить электрический сон наяву. Жалеть не станете, миленький-усатенький (или хорошенький-бритенький, или огурчик с бородкой)...

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу
И очи синие, бездонные,
Цветут на дальнем берегу...

В подвале "Черепка" чтение продолжалось до рассвета. Язык

повиновался все неохотнее, но за "Незнакомкой" шли другие и еще другие стихи:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне все равно.
Вон счастие мое — на тройке
В сребристый дым унесено...

...И только сбруя золотая
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...
А ты, душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... пьяным пьяна...

Мы пили и пьянели, читая стихи Блока, как Блок пил и хмелел, создавая их.

* * *

Наша первая юность проходила под знаком Блока. Сборники его стихотворений были нашими настольными книгами. "Блоком бредила вся молодежь обеих столиц, — вспоминал Борис Пастернак в "Докторе Живаго", — Блок, это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века"... К какому литературному течению, к какой литературной школе принадлежала поэзия Блока, нас тогда не интересовало: мы ее *слушали,* она проникала в нас и запоминалась мелодически. Впрочем, Блок сам говорил:

"Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм".

Теории в нашем возрасте были нам еще не по вкусу. Не следует, однако, думать, что мы не были с ними знакомы; но теории, школы, направления, течения представлялись нам в то время не более, чем темой для "умных" разговоров. Мы ждали от поэзии другого, и Блок не был для нас случайностью: он был нашим избранником. Мы недолюбливали Бальмонта, называли его "подкрашенным" поэтом. Посмеивались над Зинаидой Гиппиус, потому что она писала от своего имени в мужском роде. Предпочитали мы Брюсова, но он был слишком холоден и академичен, почти так же, как Вячеслав Иванов. Ближе других был Андрей Белый. В Сологубе нам больше нравилась его проза. Городецкого сравнивали с кустарной игрушкой. Тепло прислушивались к Кузмину. Внимательно — к Иннокентию Анненскому. Но избранником был Блок.

Почему именно Блок? Вряд ли мы смогли бы ответить удовлетворительно. Мы сближали Блока скорее с Сервантесом, чем с символистами. Рождение иллюзий, гибель иллюзий не были для нас символизмом, но жизнью. Вульгарный термин "донкихотство" — казался неприменимым к поэтическому образу Дон-Кихота. Дорэ и Домье, его портретисты, несомненно были бы с нами согласны. Как знать, может быть, крылья ветряных мельниц — действительно не только *их* крылья? Быть может, кровь — тоже *не только* кровь? Не писал ли Блок:

> Вдруг паяц перегнулся за рампу
> И кричит: — Помогите!
> Истекаю я *клюквенным соком!*
> Забинтован тряпицей!..

"О Блоковской 'Прекрасной Даме' много гадали", — писал Гумилев, преступно расстрелянный Гумилев, — "хотели видеть в ней то Жену, облеченную в Солнце, то Вечную Женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то, мне кажется, сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет от этого в художественном отношении".

Такое объяснение казалось нам "упрощенством", но сами мы приблизительно так и верили.

Теории подкрались к нам потом. По счастью, теории, вообще, приходят с опозданием, особенно — среди самих авторов. Теории раздают этикетки, контролируют и охлаждают вдохновение. Мы применяли к теориям формулу Буало (а может быть — Малерба): "l'ennui naquit un jour de l'uniformité". "Прямая обязанность художника — показывать, а не доказывать", — писал в 1910 году сам Блок, говоря о символизме, сквозь экран которого ему удалось вскоре прорваться. "Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше — один отвечаю за себя", — добавил он спустя три года.

* * *

Я упомянул имя Иннокентия Анненского, и мои воспоминания несколько изменили свой путь. Краткая интермедия, которая оторвет нас на минуту от Блока, но приблизит к Петербургскому университету, к которому так близок был Александр Блок, родившийся и проживший первые десять лет в "ректорском доме" этого университета, так как его ректором был в те годы никто иной, как дед Александра Блока, Андрей Бекетов. Окончив гимназию в 1898 году, Блок поступил студентом в этот универ-

ситет, на юридический факультет, но, в 1901 году, перешел на славяно-русское отделение историко-филологического факультета.

Коротенькая интермедия, которую я сейчас расскажу, показывает, что поэзия не уживается с бюрократизмом и проходит над ним.

В 1906 году (год, в котором были написаны блоковские пьесы: "Король на площади", "Балаганчик", "Незнакомка", "О любви, поэзии и государственной службе"), пятиклассником, я был уволен из казенной гимназии за "политическую неблагонадежность"[1] с волчьим паспортом, то-есть без права поступления в другое *казенное* среднее учебное заведение. Пройдя последние классы в "вольной" частной гимназии Столбцова, я вынужден был держать выпускные экзамены, в 1908 году, при учебном округе, иначе говоря, в присутствии попечителя учебного округа. Этот пост в Петербурге занимал тогда поэт Иннокентий Анненский. Он терпеливо присутствовал при всех испытаниях по всем предметам (нас было больше сорока учеников). За мои ответы по теоретической арифметике, которую я как-то не заметил в течение учебного года, экзаменаторы присудили мне единицу, что делало невозможным получение аттестата зрелости и переход в высшее учебное заведение, то-есть, для меня — в Петербургский университет, куда я так стремился, что еще до экзаменов уже приобрел серую студенческую тужурку и, конечно, фуражку.

Но через день подоспел экзамен по латинскому языку. Я увлекался латынью и даже перевел для себя в стихах несколько отрывков из Горация, Овидия, Виргилия. В этом возрасте все пишут стихи. И вот случилось невероятное: на мою долю выпал на экзамене разбор Овидиевского "Орфея", принадлежавшего именно к числу этих отрывков. Я читал латинский текст почти наизусть:

...O positi sub terra numina mundi
In quem reccidimus, quidquid mortale creamur...

— Переведите, — сказал экзаменатор.

Не осознав того, что я делаю, и глядя на Анненского, присутствие которого меня чрезвычайно волновало, так как я чтил его поэзию, я закрыл книгу и стал читать по памяти мой перевод, отчетливо скандируя гекзаметр:

---

[1] О чем здесь уже было упомянуто в главе, посвященной Максиму Горькому.

В струны ударил Орфей, и его сладкозвучная лира
Вторила песне со стоном: О боги подземного мира,
Что уготован для всех, кто-б из нас на земле не родился!
Можно-ль без вымыслов правду поведать? Не с тем
я спустился
К вам, чтобы Тартар увидеть. О, нет... Вдохновите же, Музы!
И не затем, чтобы шею тройную связать у Медузы,
В царство теней я сошел, в этот сумрачный мир
и безликий. —
Долгим и тяжким путем я иду по следам Эвридики...
.... и т. д.

Когда я прочитал последние строки:

Если ж судьба не вернет ее к жизни, останусь я с нею!
Нет мне отсюда возврата. Так радуйтесь смерти Орфея!, —

экзаменатор недоуменно посмотрел на попечителя учебного округа. Анненский, улыбнувшись впервые за дни экзаменов, произнес, посмотрев на меня:

— Перевод, молодой человек, страдает неточностью: у Овидия, как вы знаете, рифм нет...

Затем, обернувшись к сидевшему рядом с ним директору гимназии, он спросил вполголоса, не тот-ли я ученик, который получил единицу по теоретической арифметике? Директор утвердительно кивнул головой.

На другой день директор вызвал меня в свой кабинет.

— Начальник учебного округа, — сказал он, — переделал вчера вашу арифметическую единицу на тройку с минусом, заявив, что математика вам, повидимому, в жизни не пригодится. Аттестат зрелости вам обеспечен.

Двери университета, о котором я так мечтал, раскрылись передо мной. Но я не догадался даже послать Анненскому благодарственное письмо. На следующий год Анненский умер.

* * *

Возвращаюсь к Блоку. Наше студенческое "землячество", устраивая благотворительный литературный вечер, решило обратиться к Блоку с просьбой принять в нем участие и прочесть свои произведения. Одним из делегатов к нему был избран я. На следующее утро мы робко позвонили у двери его квартиры, за зданием Сената, почти у самой Невы. Навстречу нам вышел хорошо знакомый нам сомовский рисунок: высокого роста, стройный, Блок был одет в темно-коричневую художническую блузу, из-под которой выступал белый мягкий отложной воротник рубахи.

Несколько удлиненное, спокойное, чисто выбритое лицо, чуть-чуть высокомерный, а может быть, потусторонний взгляд; светлые волосы курчавым полукругом окаймляли высокий лоб. Блок принял нас не сухо, но и не очень приветливо, внимательно выслушал нас, угостил шоколадными конфетами Миньон и, без задержки, ответил согласием.

О холодном, равнодушном и — порой — высокомерном взгляде Блока говорилось часто. Сам Блок, много лет спустя, сказал мне, смеясь, по этому поводу:

— Имя моего отца — Александр Блок — две начальные буквы алфавита: А и Б. Имя моей матери — Александра Андреевна, урожденная Бекетова: три буквы — А, А и Б. Имя ее отца и моего деда — Андрей Бекетов: А и Б. Мое имя — Александр Александрович Блок — А, А. и Б. Я родился и живу в самых первых рядах алфавита, и, может быть, поэтому, многие часто считают меня надменным, высокомерным. В поэзии, рядом со мной стоит Андрей Белый — А и Б, а также — и даже впереди нас — Анна Андреевна Ахматова — А, А, А. Правда, что ее подлинная фамилия — Горенко, но, инстинктивно, она предпочла букву А и стала Ахматовой. Ее глаза, как и взгляд Андрея Белого, тоже многие считают надменными и ледяными. Но на самом деле, это — совсем не так.

Благотворительные литературные вечера приняли в ту эпоху (между революцией 1905 года и войной 1914-го) эпидемический характер. Почти полное десятилетие, безостановочно, с одной эстрады на другую, с концертов студенческих землячеств (с хоровым пением и клюквенным морсом) — на благотворительные вечера (с танцами, холодным буфетом и водкой) блуждали знаменитые и полузнаменитые писатели и поэты, любимцы публики, читая отрывки из своих произведений, впитывая благоговеющие взоры молодежи, дразня недружелюбие полицейского пристава (присутствие которого было обязательным) и закусывая под "белую головку" в артистической комнате, набитой студенческими тужурками, влюбленными девицами и распорядительскими значками.

На вечере нашего землячества Блок, однако, не появился. Леонид Андреев и Александр Куприн оказались более сговорчивыми и не забыли нас посетить. Это было в 1910 году (год смерти Толстого, Комиссаржевской и Врубеля и первой годовщины со дня смерти Анненского). Почти всегда случалось так, что наиболее желаемые участники, давшие обещание, не являлись: если, среди других, ждали Брюсова, то приезжал только Александр Рославлев; ждали Андрея Белого — появлялся Яков Годин; жда-

ли Максима Горького, а встречали Скитальца; ждали Мережковского, а получали Дмитрия Цензора; ждали Леонида Андреева, а приходил Евгений Чириков. Но везде и всегда появлялся актер Ходотов, неизменно мелодекламировавший, под музыку Вильбушевича, брюсовскую "гражданщину" (как мы называли этого сорта писательство):

— Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь, кому?
— Эй, не мешай нам! Мы заняты делом:
Строим, строим — тюрьму...

* * *

Через год, я уехал заграницу, и мое подлинное знакомство с Блоком произошло лишь много лет спустя. Знакомство, перешедшее скоро в дружбу, носило вполне профессиональный характер. Ни Блок, ни я ни разу не вспомнили о нашей первой встрече.

В центре поэзии, рядом с Блоком и Белым, уже стояли тогда Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Есенин. Уже отхлынула в прошлое футуристическая и будетлянская волна (Хлебников, Бурлюк, Олимпов, Северянин, Каменский, Крученых); Маяковский торопливо переодевался в официального барда марксистской революции; уже полным голосом заявили о себе Ходасевич, Георгий Иванов, Адамович...

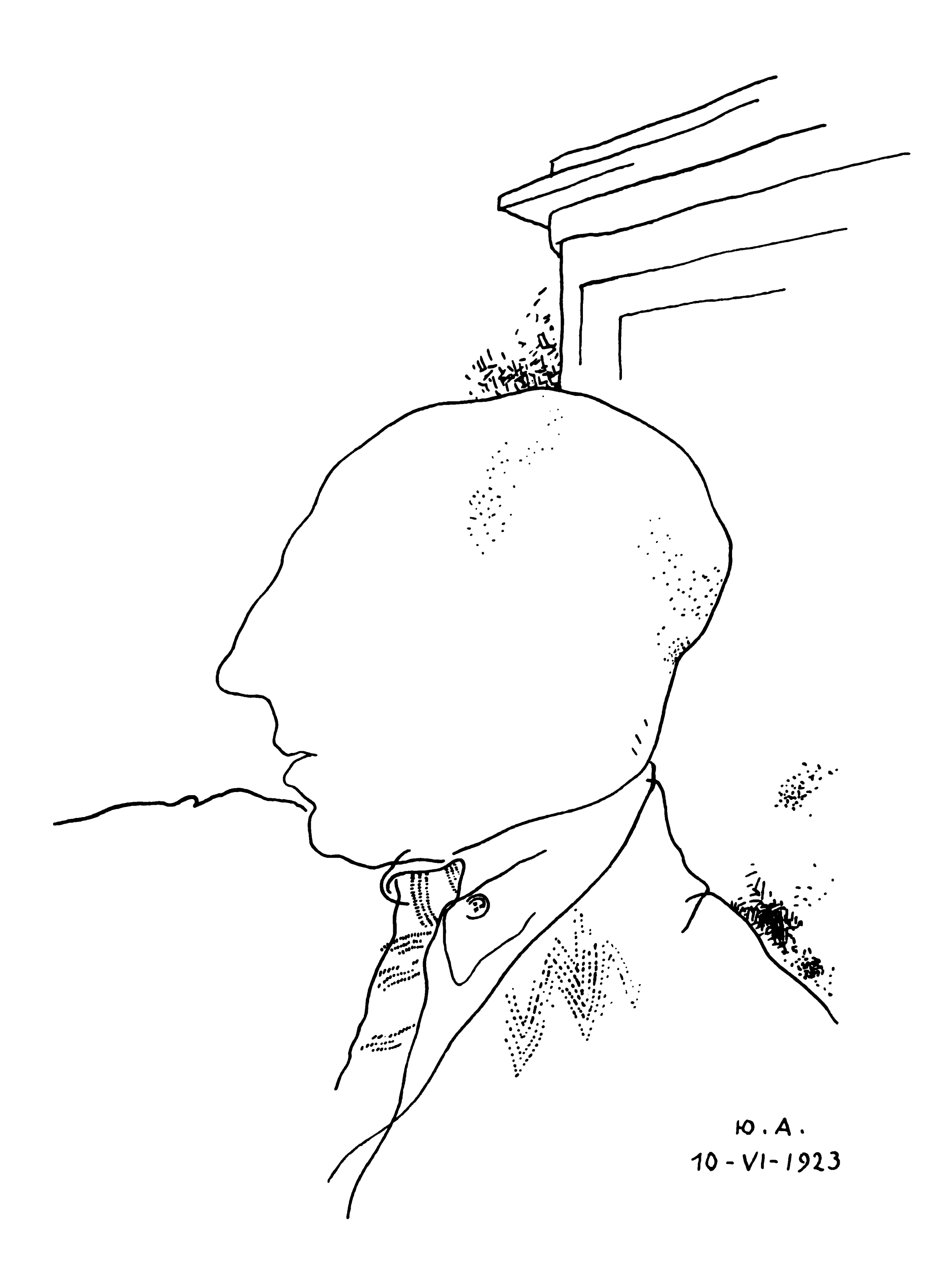
В августе 1918 года, мой гимназический товарищ и одноклассник, Самуил Алянский (для меня — Муля), героически ставший в первые месяцы после Октября издателем ("Алконост"), предложил мне проиллюстрировать новую поэму Блока: "Двенадцать", написанную в январе того же года и уже дважды появившуюся в печати. Я не задумываясь принял предложение, так как еще раньше, читая "Двенадцать", пришел от этой вещи в радостное недоумение:

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину-б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!



С. М. Алянский

Или:

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...
Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?

Эх, эх, освежи!
Спать с собою положи!

Неужели, спрашивал я себя, то были стихи Александра Блока, поэта уже начинавшего остывать и уже входившего, в читательском сознании, в хрестоматию символизма, несмотря на отрыв от него? Поэта, к которому начинали уже приклеивать кличку: "цыганский романс"? Здесь был новый поэт, новый голос, новая — ахальная, хулиганская, ножевая (а не "скифская"), но несомненная поэзия. Бальмонт, в 1905 году, тоже взволнованный революцией, писал:

Кто начал царствовать Ходынкой,
Тот кончит, став на эшафот!

Но эти строки нельзя считать за поэзию: это была рифмованная публицистика, "гражданщина". Правда, публицистика Бальмонта оказалась пророческой, так как между эшафотом и белобородовской пулей в затылок разница была только чисто техническая.

Правда и то, что блоковская символика в "Двенадцати" пророческой никак не может быть названа, и — в действительности — "впереди — с кровавым флагом, и за вьюгой невидим, и от пули невредим" шел, или вернее, шли и идут по сей день — не блоковский Иисус Христос, а лишь материалистические Ленины, Сталины, Хрущевы. Но от этих достоинств и недостатков публицистика не становится поэзией, и поэзия не теряет своей убедительности.

"Улица ворвалась в мастерскую художника, и золотое время одиноких странствий миновало..." — писал Блок: — Но "художник должен быть трепетным, зная, что стоит смешение искусства с жизнью", — продолжал он, — "нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу".

Поэма "Двенадцать" была для меня этой свежей росписью только что возникшей революции.

В 1918 году я жил в Москве, Блок — в Питере, и мы не смогли сразу встретиться. Недели через две я послал Алянскому, с по-

путчиком, десяток первоначальных набросков. И сейчас, несмотря на то, что люди, цитирующие Блока, приводят обычно его стихи, я воспроизведу здесь его прозу, мне особенно близкую:

"Многоуважаемый Юрий Павлович![2]

Пишу Вам, по возможности, кратко и деловито, потому что Самуил Миронович (Алянский) ждет и завтра должен отправить письмо Вам.

Рисунков к 'Двенадцати' я страшно боялся и даже говорить с Вами боялся. Сейчас, насмотревшись на них, хочу сказать Вам, что разные углы, части, художественные мысли — мне невыразимо близки и дороги, а общее — более, чем приемлемо, т. е. — просто, я ничего подобного не ждал, почти Вас не зная.

Для меня лично, всего бесспорнее — убитая Катька (большой рисунок) и пес (отдельно, небольшой рисунок). Эти оба в целом доставляют мне большую артистическую радость, и думаю, если бы мы, столь разные и разных поколений, — говорили с Вами сейчас, — мы многое сумели бы друг другу сказать полусловами. Приходится писать, к сожалению, что гораздо менее убедительно.

Писать приходится вот почему: чем более для меня приемлемо все вместе, и чем дороже отдельные части, тем решительнее должен я спорить с двумя вещами, а именно: 1) с Катькой отдельно (с папиросой); 2) с Христом.

1) 'Катька' — великолепный рисунок сам по себе, наименее оригинальный вообще, и, думаю, что и наиболее 'не ваш'. Это не Катька вовсе. Катька — здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка: свежая, простая, добрая — здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется; всему этому не противоречит изящество всей середины Вашего большого рисунка (два согнутые пальца руки и окружающее). Хорошо также, что крестик выпал (тоже на большом рисунке). Рот свежий, 'масса зубов', чувственный (на маленьком рисунке он — старый). 'Эспри' погрубее и понелепей (может быть без бабочки). 'Толстомордость' очень важна (здоровая и чистая, даже — до детскости). Папироски лучше не надо (может быть

---

[2] В последующих записках, которые мне приходилось получать от Блока, «многоуважаемый» превращался постепенно в «дорогого», в «милого» и, наконец, в «милого друга».

Вот единственная, сохранившаяся у меня, из этих записок:

«Милый Ю. П.

Итак, завтра в 6.

Ваш А. Б.»

Где? Когда? Зачем? — не помню.

она не курит). Я бы сказал, что в маленьком рисунке у Вас неожиданный и нигде больше неповторяющийся неприятный налет 'сатириконства' (Вам совершенно чуждого).[3]

2) О Христе: Он совсем не такой: маленький, согнулся, как пес сзади, аккуратно несет флаг и *уходит*. 'Христос с флагом' — это ведь — 'и так и не так'. Знаете ли Вы (у меня —через всю жизнь), что когда флаг бьется под ветром (за дождем, или за снегом и *главное* — за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать). Вообще, это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать и в 'Двенадцати' (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики).

Если-бы из левого верхнего угла 'убийства Катьки' дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом — это была-бы *исчерпывающая обложка*. Еще так могу сказать.

Теперь еще: у Петьки с ножом хорош *кухонный нож* в руке; но рот опять старый. А на целое я опять смотрел, смотрел и вдруг вспомнил: Христос... Дюрера (т. е. нечто совершенно не относящееся сюда, *постороннее воспоминание)*.

Наконец, последнее: мне было бы страшно жалко *уменьшать* рисунки. Нельзя-ли, по Вашему, напротив, увеличить некоторые и издать всю книгу в размерах Вашего 'убийства Катьки', которое, по-моему, настолько grand style, что можеть быть увеличено еще хоть до размеров плаката и, все-таки, не потеряет оттого. Об увеличении и уменьшении уже Вам судить.

Вот, кажется, все главное по части 'критики'. Мог бы написать еще страниц десять, но тороплюсь. Крепко жму Вашу руку.

Александр Блок".[4]

12 августа 1918 г.

Петербург.

Да, я убрал папироску и отыскал новую Катьку, хотя эта тоже курила. Я встретил ее в одном из московских трактиров и срисовал с натуры. Звали ее Дуней, и о Блоке она не слыхала.

---

[3] Блок не знал, что я, в течение 1913-14 годов, был постоянным сотрудником «Сатирикона», может быть, впрочем, и без «сатириконства».

[4] Это письмо Блока ко мне было впервые опубликовано в книге Корнея Чуковского «Блок, как человек и поэт» (СССР, 1924 г.). О нем упоминается также в однотомном собрании сочинений Блока (СССР, 1936 г.). Затем письмо Блока появилось полностью в двухтомном собрании сочинений Блока (СССР, 1955 г.) и в «Новом Журнале» (Нью-Иорк, 1956 г.). Кроме того, это письмо цитируется в книге Вл. Орлова — «Поэма Александра Блока 'Двенадцать'» (Москва, 1962 г.). Оригинал письма хранится в Пушкинском Доме при Академии Наук СССР, как об этом написал мне из Москвы Корней Чуковский.

Да, я нашел и нового Христа, или вернее, я убрал совсем Христа, заменив его прозрачным и бесформенным силуэтом, слившимся с флагом. Впрочем, с литературным образом Христа в поэме "Двенадцать" у Блока, вообще, было много сомнений.

Летом 1919 года Николай Гумилев на докладе о творчестве Блока признался, что конец "Двенадцати" кажется ему искусственно приклеенным, что внезапное появление Христа есть чисто литературный эффект. Блок ответил:

"Мне тоже не нравится конец 'Двенадцати'. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И тогда я записал у себя: *К сожалению, Христос*".

Закончив двадцать рисунков я приехал с ними в Петербург. Там сразу же произошло мое знакомство с Блоком. Новой критики не последовало, и через полчаса нам уже казалось, будто мы знаем друг друга давным давно. Комната, книги, письменный стол, какие-то обои. Довольный Алянский. За окнами, "на улицах, плакаты. Бушует ветер. К вечеру ураган (неизменный спутник переворотов)".[5] Осенний Петербург. Кровь. Пищевые нехватки. Одетый в пиджак, поверх толстой шерстяной фуфайки, Блок говорил, что иллюстрации, в сущности, совсем не иллюстрации, а "параллельный графический текст, рисованный близнец"; что поколение "Мира Искусств" не создало ни одного подлинного живописца, но дало плеяду прекрасных иллюстраторов, таких как Бенуа, Добужинский, Сомов, Бакст, Рерих, Остроумова-Лебедева, Нарбут, Кардовский, Чехонин, Кругликова, Митрохин; что самым плохим иллюстратором был русский Боклевский, прорисовавший "Мертвые души", а самым замечательным — француз Гранвиль, последователи которого, еще не успели сорганизоваться; что, к сожалению, у него, у Блока, водки дома нет, но что хорошо бы... И опять о том, что рисунки к "Двенадцати" следует увеличить до плакатного размера. Но как? Для чего? По какому поводу?

Книга вышла в конце ноября. Она была отпечатана в *большом* формате; Алянский, без возражений, согласился на дополнительный расход. Он ничего не потерял.

Вскоре поэма Блока приобрела мировую известность и появилась в переводах. На французском языке "Двенадцать" вышли впервые в 1920 г., в издательстве "Cible", с отличными рисунками моего друга Михаила Ларионова и в переводе Сергея Ро-

---

[5] Слова из записной книжки Блока.

мова, доверчиво вернувшегося в Москву и вскоре расстрелянного там Сталиным. В 1923 году "Двенадцать" появились в издательстве "Au Sans Pareil", в переводе И. Сидерского и со всеми моими иллюстрациями. Затем, в 1958 году, в издательстве Пьера Сегерса, с двумя моими иллюстрациями и в переводе Габриеля Арута. Наконец, в 1961 году — в издательстве Галлимар, без иллюстраций, в переводе Кати Грановой, прочитавшей мне его вслух по первой печатной корректуре.

* * *

В 1919 году, желание Блока исполнилось: не помню, по какому поводу (возможно, что без всякого специального повода), в Москве, в помещении Московского Совета, был устроен литературный вечер, на котором молодой актер театра имени Комиссаржевской, перешедший впоследствии к Станиславскому, Кторов, читал "Двенадцать", в то время, как на огромном экране проектировались волшебным фонарем мои иллюстрации, увеличенные до *плакатных* размеров и даже раскрашенные мною к этому случаю. Припоминаю, как, предварительно, Кторов тщательно репетировал блоковский текст со мною наедине, так как актеры обычно читают стихи довольно своеобразно. Один посетитель Ясной Поляны сказал как-то Льву Толстому, что приедет к нему в следующий раз со знаменитым актером Орленевым, который-де замечательно читает стихи.

— Но ведь вы знаете, — возразил Толстой, — что я не люблю стихов.

— В том-то и дело! — воскликнул гость, — Орленев так читает стихи, что вы даже и не скажете, что это стихи!

Организатором московского вечера был расторопный и чрезвычайно симпатичный юноша, казавшийся почти подростком, Костя Уманский, о котором его мамаша, весьма буржуазная дама, печаловалась мне:

— Из-за этой противной революции Костя совсем отбился от рук и даже гимназию отказался кончить!

Впоследствии Костя Уманский, с детской готовностью хлопотавший тогда вокруг волшебного фонаря и бесконтрольно чтивший поэзию Блока, сделал "блестящую" и неожиданную дипломатическую карьеру: он был назначен послом СССР сначала в Коста-Рику, затем в Мексику и, наконец, в Соединенные Штаты Америки. В 1945 году, однако, переезжая из Мексики в Вашингтон, Костя Уманский погиб в авиационной катастрофе. Виктор

Серж (Кибальчич) утверждал, что гибель Уманского была предумышленным убийством.

Мне неизвестно, как проявил себя Уманский на политическом и дипломатическом поприще, но свою любовь к искусству он доказал, выпустив в Мюнхене (изд. Hans Goltz, 1920) книгу о русских художниках "Neue Kunst in Russland", очень толковую, хотя и несколько дилетантскую, где упоминается, между прочим, и о "Двенадцати" Блока.

* * *

Со дня моего знакомства с Блоком начинаются наши частые встречи, личные, деловые, "общественные": у Горького; у А. Н. Тихонова; в издательстве "Всемирная Литература"; в театральном отделе Наркомпроса; у М. Ф. Андреевой, жены Горького; в Доме Литераторов; в Доме Искусств; на театральных премьерах; у друзей; у Алянского; у меня; на диспутах; в часы ночных блужданий; в часы ночных засидок; на пьянках с "самогоном"...

О чем мы говорили с глазу на глаз? О революции? Конечно, и о революции. Был ли автор кровавых "Двенадцати" революционером в привычном, банальном, уличном смысле этого слова? Считал ли он революцию действительным обновлением?

В 1917-19 годах Блок, несомненно, был захвачен *стихийной* стороной революции. "Мировой пожар" казался ему *целью,* а не этапом. Мировой пожар не был для Блока даже символом разрушения: это был "мировой оркестр народной души". Уличные самосуды представлялись ему более оправданными, чем судебное разбирательство. "Ураган, неизменный спутник переворотов". И снова, и всегда — Музыка. "Музыка" с большой буквы. "Те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души, если не сегодня, то завтра", — говорил Блок еще в 1909 году. В 1917 году Блоку почудилось, что он ее услышал. В 1918-ом, повторив, что "дух есть музыка", Блок говорил, что "революция есть музыка, которую имеющий уши должен слышать", и заверял интеллигенцию: "Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — *слушайте* революцию". Эта фраза была ровесницей поэмы "Двенадцать".

Впрочем, не только революция, революционный пафос вызывали у Блока ощущение музыки. Самые различные между собой события, имели для него "один музыкальный смысл". "Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему

зрению, и уверен, что все они вместе всегда создают единый *музыкальный* напор", — писал Блок.

* * *

На "музыкальную" тему о Блоке опубликовано уже большое количество статей. Наиболее давняя и, может быть, лучшая из них принадлежит перу нашего общего товарища, композитора (ему и книги в руки) Артура Лурье: написанная всего три месяца после смерти Блока, она тогда же была прочитана в "Вольфиле" (Петербургская "Вольная Философская Ассоциация"), где Блок читал свои доклады о "Крушении гуманизма" и о "Владимире Соловьеве в наши дни". Статья А. Лурье была напечатана в сборнике "Стрелец" (№ 3, 1922, Петербург).

Лурье писал:

"Музыка — родная стихия Александра Блока. С понятием о музыке для Блока связаны высшие духовные основы бытия; правда, он говорит не о музыке в специальном смысле, как о профессиональном искусстве, но всегда только о *духе музыки,* который для него всегда — то, что определяет собой, то, что творит высшую природу нашего сознания и чувствования. Эпитеты 'музыкальный' и 'музыкальность' встречаются у него на каждом шагу. Все то, что находит у Блока *положительную* оценку, то, что он приемлет, он всегда определяет как явления и ценности музыкальные, и обратно: то, что кажется ему отрицательным, ложным, опустошенным, он характеризует, как явления антимузыкальные...

" 'Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?' Если эти слова Гоголя в свое время были воплем предчувствия трагической гибели, грозным предостережением — не стала ли наша действительность страданием и изнеможением в безмузыкальной бытийственности? Не опрокинуты ли мы в самые страшные глубины *безмузыкального сознания,* в глухоту и черноту, в провалы, зиявшие перед русской интеллигенцией?

"Последнее событие, имеющее неизмеримый смысл для существа всей русской культуры и для передового русского общества, — событие 7-го августа 1921 года, — смерть Александра Блока. Вот последнее звено завершенной эпохи, пережитой нами, тот рубеж, на котором мы очутились во все более и более сгущающемся сумраке русской действительности...

"Русская революция кончилась со смертью Александра Блока. Блок пламенно верил, что 'музыка нас не покинет', но те-

перь, когда его с нами нет, мы знаем, что *дух музыки* отлетел от нас, и мы можем следить лишь последние гаснущие огни его... Всякая попытка к индивидуальному исканию *выхода* — останется только попыткой, бесцельной и тщетной... Мы пребываем в безвыходности, в безмузыкальности".

И вот, о той же "музыкальности" — голос с другой стороны баррикады, голос Анатолия Луначарского, который в десятую годовщину смерти Блока, в 1931 году, писал "Последний поэт-барич мог петь славу даже деревенскому красному петуху, хотя бы горела его собственная усадьба. Бессмысленный и жестокий бунт, сколько бы ужаса ему ни внушал, может быть все же благословлен им во имя каких-то совершенно неясных перспектив, во имя какого-то огненного очищения от скверны, достаточно хорошо и близко ему известной. Но революция *пролетарская,* но ее железная революционная законность, ее насквозь ясное просветительство, ее понимание закономерности социальных явлений, ее крепкий и напряженный труд по составлению нового планового хозяйства, — все это никак не могло войти в мозг и сердце последнего *поэта-барича.* Это казалось ему скорее относящимся к области ненавистного буржуазного мира...

"Блок развернул в момент физической смерти своего класса максимум революционности, на которую было способно дворянское сознание. Этот максимум оставил, тем не менее, Блока у порога подлинной революции недоуменным, непонимающим, выключенным из ее подлинного марша, музыкальность которого потому не была им понята, что в ней уже звучали черты великой и разумной организованности, то-есть духа, совершенно чуждого прошлому, к которому Блок был прикован всей своей природой".

* * *

Но если в первые бешеные годы революции, годы поощряемой животной жестокости, поощряемого массового убийства, всяческого безнаказанного кровопролития и бесчеловечности во имя "блага человечества", в годы поощряемого грабежа и вандализма — Блоку чудилась музыка, музыкальность, то для многих из нас (и для меня в том числе) революция тогда была еще только спектаклем, зрелищем. Все страшное, что обрушилось вместе с ней на человеческую жизнь в потрясенной России, казалось нам эпизодом; захватывающим, трудным, может быть — необходимым, даже погибельным, но несмотря на это — не бо-

лее, чем эпизодом. Сегодня нам в этом уже можно сознаться. Мы не бились ни в рядах революции, ни в рядах ее противников. Но мы не были к ней равнодушны: каждое утро в ее первые годы мы ждали новых впечатлений. Мы были, по слову Мих. Осоргина, "свидетелями истории" — впрочем, довольно поверхностными: мы смотрели и слушали, не всматриваясь и не вслушиваясь, как к тому призывал Блок. И мы стали против революции лишь когда ее бессмысленная, позорная бесчеловечность сделалась для нас очевидностью. Или — в иных случаях — когда революция просто надоела нам, как может надоесть любое слишком затянувшееся зрелище.

Революция превращалась для нас в "окружающую обстановку". Наша внутренняя жизнь попрежнему была заполнена искусством. Искусство было для нас главным. Но революция социальная, материалистическая хронологически совпала с революцией в искусстве, и это совпадение способствовало ряду недоразумений и даже оказалось для некоторых из нас — художников и поэтов — роковым.

Если революция кончилась для многих из нас, когда ее эксцентричность и наше опасное хождение по проволоке над бездной сделались будничной ежедневностью, — для Блока революция умерла, когда ее стихийность, ее музыка стали уступать место "административным мероприятиям" власти. Уже в 1919 году "самосуды" перешли в руки состоявших на месячном жаловании членов Чрезвычайных Комиссий (Че-Ка, "Чрезвычайка"); "мировой пожар", "мировой оркестр" все заметнее начинали подчиняться коммунистическим пожарным и дирижерам; *преображение* мира стало превращаться в организованное и декретированное *разрушение*. Нет, это было уже не то.

"Не так, товарищ!" — обращался Блок к Маяковскому, еще воспевавшему в те годы разрушение. — "Не меньше, чем вы, я ненавижу Зимний дворец и музеи (?). Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно. Разрушая постылое, мы так же скучаем и зеваем, как тогда, когда смотрели на эту постройку. Зуб истории гораздо ядовитее, чем вы думаете, проклятья времени не избыть. Ваш крик — все еще крик боли, а не радости. Разрушая, мы все те же рабы старого мира; нарушение традиций — та же традиция... Одни будут строить, другие разрушать, ибо 'всему свое время под солнцем', но все будут рабами, пока не явится *третье,* равно не похожее на строительство и на разрушение".

Этого третьего Блок не дождался. Мы пока еще тоже. Впрочем, может быть, мы его видим: не в консерватизме и не в революции, но — в постоянной эволюции, без разрушений и без убийств...

В последний год его жизни разочарования Блока достигли крайних пределов. В разговорах со мной он не боялся своей искренности:

— Я задыхаюсь, задыхаюсь, задыхаюсь! — повторял он, — и не я один: вы тоже! Мы задыхаемся, мы задохнемся все. Мировая революция превращается в мировую грудную жабу!

Или:

— Опротивела марксистская вонь. Хочу внепрограммно лущить московские семечки, катаясь в гондоле по каналам Венеции. О, Ca d'Oro! О, Ponte dei Sopiri!

Такие фразы не забываются...

Уже в апреле 1920 года Блок писал о "Двенадцати":

"В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907, или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было написано в согласии со стихией... Те, кто видит в 'Двенадцати' политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой...

"Было бы неправдой, вместе с тем, отрицать всякое отношение 'Двенадцати' к политике... Поэма написана в ту исключительную, и всегда короткую пору, когда проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море человеческой жизни есть такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой... Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугой над ними. Я смотрел на радугу, когда писал 'Двенадцать'; оттого в поэме осталась капля политики.

"Посмотрим, что сделает с этим время... Сам я теперь могу говорить об этом только с иронией..."

Уже почти полные 50 лет, прошедшие со дня написания "Двенадцати", ничуть не состарили поэму: потому что рядом с мертвой Маркизовой лужей тогдашней политики, рядом с задушенной революцией — в поэме живет художественная форма...

. . . .

29 января 1921 года, в Доме Литераторов, уже больной, Блок произнес (в речи, посвященной 84-й годовщине смерти Пушкина) следующие слова:

"Покой и воля необходимы поэту для освобождения гармонии.

Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл...

"Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение".

Я осторожно оглянулся в эту минуту на присутствующих: беспокойство отражалось на многих лицах. Но голос Блока был, как обычно, ровен, тих и тверд.

* * *

После "Двенадцати" и "Скифов" (обе вещи были написаны в январе 1918 года) Блок, как поэт, замолчал. В конце июня 1920 года он сам сказал о себе:

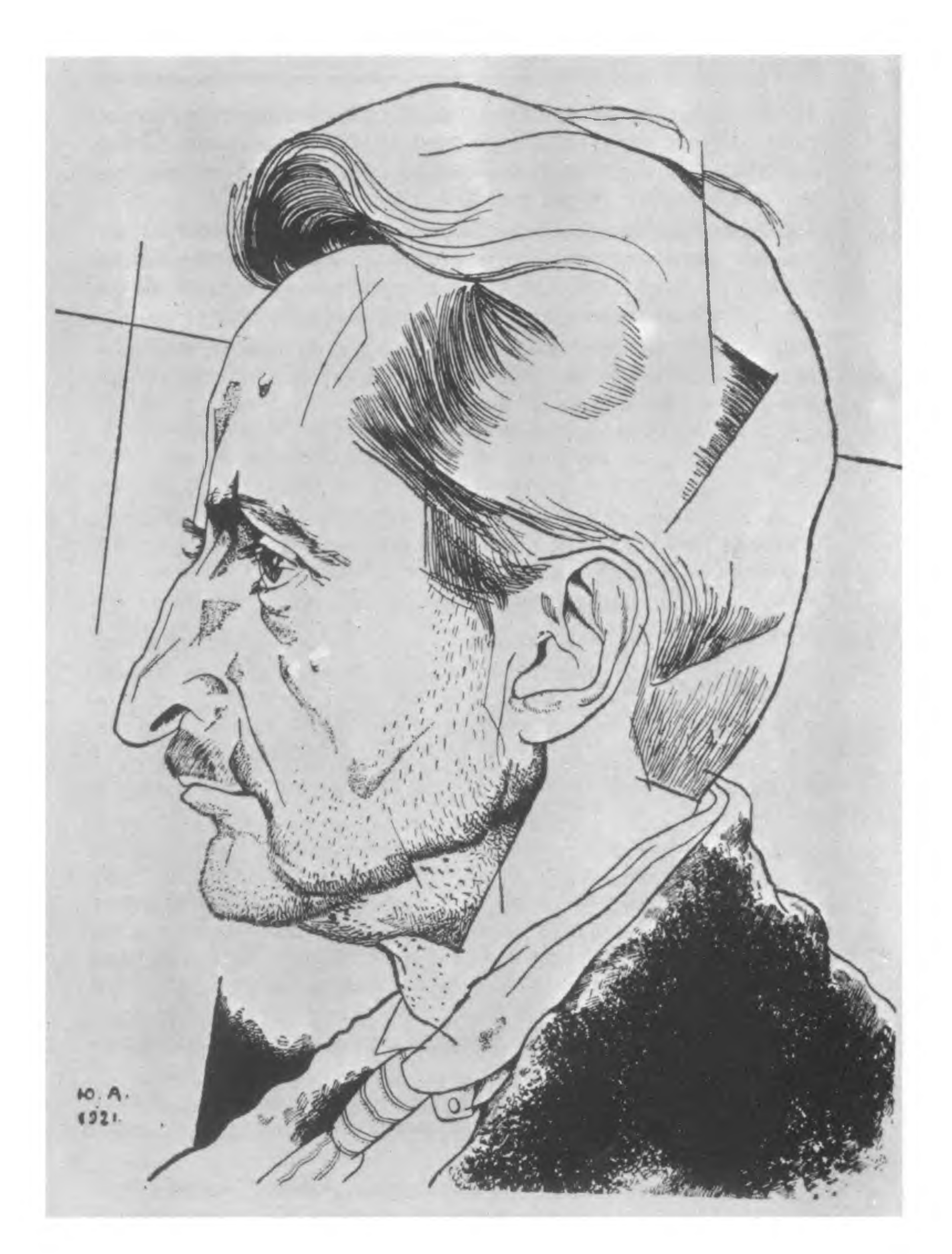
"Писать стихи забывший Блок".

Поэма "Двенадцать", однако, успела пробить брешь в широкую толпу, ту толпу, которая никогда раньше Блока не читала. Поэму "Двенадцать" эта толпа опознала по слуху, как родственную ей по своей словесной конструкции, словесной фонетике, которую вряд-ли можно было тогда назвать "книжной" и которая скорее приближалась к частушечной форме. А. М. Ремизов писал в тот год о Блоке:

"Однажды он мне сказал, что слышит музыку и пробует писать. Я понял, он в вихре слов, но каких, я не мог себе представить: революция разнословна... Когда я прочитал 'Двенадцать', меня поразила словесная материя — музыка уличных слов и выражений — подскреб слов неожиданных у Блока... В 'Двенадцати' всего несколько *книжных* слов! Вот она какая музыка, подумал я. Какая Блоку выпала удача: по-другому передать улицу я не представляю возможным! Тут Блок оказался на высоте словесного выражения".

Несмотря на наступившее творческое молчание поэта, его популярность, благодаря "уличной" фонетике "Двенадцати", росла со дня на день.

Помню, как по поводу выпуска первого номера "Записок Мечтателей", Муля Алянский, в начале октября 1919 года, устроил у себя на Троицкой улице вечеринку. Присутствовали Блок, Белый, голодный и страдающий одышкой Пяст, Зоргенфрей, ка-



Владимир Пяст

жется Иванов-Разумник, Оленька Глебова-Судейкина,[6] еще человек пять...

Муля Алянский собственноручно состряпал громадный форшмак из мерзлой картошки лилового цвета; вместо селедки он размочил в воде вяленую воблу, мяса же не достал вовсе. Форшмак тем не менее удался на славу (последний форшмак, съеденный мною в России), хотя и вышел настолько соленым, что под него можно было выпить небольшое озеро. Муля Алянский "расшибся в доску" и выставил три бутылки аптечного спирта, который и заменил нам озеро, а также и быстро угасавшую печурку, называемую "буржуйкой". Произносились речи, читались стихи (стихи Белого были написаны на синей оберточной бумаге), потом говорили все разом, и наконец, случилось так, что почти все заночевали у Алянского, расположившись, не раздеваясь, кто где смог — в столовой на диване, на полу, на составленных стульях, а в спальной, отдельно — Оленька Глебова-Судейкина, на хозяйской кровати. Сон был крепок, от запретного спирта не осталось ни капли, и когда, ближе к утру, в сон ворвался стук, проснулись только Алянский и я, так как мы спали в ближайшей к входным дверям комнате. Мы сразу поняли, что двери придется отворить непременно.

— Братская могила! — сказал вошедший комиссар, бросая на стол портфель. — Открыли бы форточку, что-ли... Документы в порядке?

Комиссар звенел, бренчал и звякал, несмотря на отсутствие шпор и шашки (кобура не в счет, кобура — до ужаса молчаливая вещь). Комиссар звенел и брякал всем своим существом. Топтались милиционеры.

— Не шумите, товарищи, — произнес Алянский, — там спит Александр Блок.

---

[6] Ольга Афанасьева Глебова-Судейкина, выдающаяся танцовщица, первая жена знаменитого художника и театрального декоратора, Сергея Судейкина, умершего в Соединенных Штатах Америки. Женщина рафинированной культуры, вращавшаяся в центре художественного и литературного мира тогдашней России и близкая подруга Анны Ахматовой. Глебову-Судейкину и меня связывали дружеские отношения. В 1918 году, на сцене авангардного кабарэ «Привал Комендантов» (организованного в Петербурге, на Марсовом поле, Борисом Прониным и его женой после закрытия их подвала «Бродячая Собака», на Михайловской площади) я поставил, в моих декорациях и костюмах, для Глебовой-Судейкиной полубалетный, полупантомимный шутливый номер на музыку Клода Дебюсси «Детский Кэк-Уок». Благодаря чрезвычайной тонкости искусства актрисы, этот дивертисмент имел большой успех. В 1923 году Глебова-Судейкина, Оленька, эмигрировала во Францию и умерла в Париже вскоре после Второй мировой войны.

— Деталь! — ответил комиссар. — Который Блок, настоящий?

— Стопроцентный!

Комиссар осторожно заглянул в соседнюю комнату:

— Этот?

Алянский кивнул головой. Комиссар взял со стола звенящий портфель, смял его, привел к молчанию и шепнув Алянскому с улыбкой "хрен с вами!", вышел на цыпочках, уводя с собой милиционеров...

Откуда, из каких социальных слоев вышел этот устрашающий, "фатальный" ночной комиссар в кожанке? Знал ли он имя Блока только по наслышке, так же, как имя Максима Горького, встретив которого, несомненно, встал бы "во фронт"? Или он слышал от соседки портнишки плаксивый рассказ о Катьке, сгоревшей при первой вспышке "мирового пожара"? Или, как и мы все, прочел он в последнем классе "городского училища" "Незнакомку"? Не думаю... Его ржавые волосы, кожаная, казавшаяся клеенчатой фуражка и его снисходительная улыбка, смешанная с презрением (к "интеллигентам"), запомнились у меня до сих пор.

...В предутренний снегопад, мы возвращались втроем: Блок, Белый и я. Блок в добротном тулупе, Белый — в чем-то, в тряпочках вокруг шеи, в тряпочках вокруг пояса. Невский проспект. Ложился снег на мостовую, на крылья Казанского собора, на зингеровский глобус ГИЗ'а. Блок уходил налево по Казанской, Белый продолжал путь к Адмиралтейству, к синему сумраку Александровского сада. На мосту, над каналом — пронзительный снежный ветер, снежный свист раннего утра, едва успевшего поголубеть. Широко расставив ноги, скучающий милиционер, с винтовкой через плечо, пробивал желтой мочей на голубом снегу автограф: "Вася".

— Чернил! — вскрикнул Белый, — хоть одну баночку чернил и какой-нибудь обрывок бумаги! Я не умею писать на снегу!

Седые локоны по ветру, сумасшедшие глаза на детском лице, тряпочки: худенький, продрогший памятник у чугунных перил над каналом.

— Проходи, проходи, гражданин — пробурчал милиционер, застегивая прореху.

Записки мечтателей...

* * *

Поэты, мечтатели блуждали в умиравшем Петербурге по улицам, проспектам, ротам, линиям, площадям и переулкам, по тор-

цу, по булыжнику, по снежным сугробам, путями Пушкина, путями Гоголя. Вокруг — ни души. Темнели на домах красные флаги, провалы выбитых окон. Розовела заря на зеленом небе.

Так, во время очередного блуждания (мы были вдвоем), после затянувшегося заседания "репертуарной комиссии" (где одни голосовали за Шекспира, а другие — за Карла Чапека), ранним апрелем 21-го года, Блок, остановившись, сказал просительно:

— Прочитайте мне, если помните, что-нибудь... из Блока: мне кажется, что я уже все забыл.

Я прочел:

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган...

...Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

— Вам нравится? — спросил Блок задумчиво.

— Очень. Как прежде, — ответил я, — а вам?

Блок снова приостановился.

— Мне тоже, — произнес он, — как начинает нравится все прошлое, когда настоящее отвращает.

И вдруг, изменив голос, он бодро и певуче сказал, почти воскликнул:

— Finito! Теперь поговорим о Кукольнике!

Мы рассмеялись. "Почему — о Кукольнике"? — хотел я спросить, но не спросил. Впрочем, о Кукольнике мы так и не заговорили. Заговорили о пайках, о жареных рябчиках с брусничным вареньем. Недоедая и питаясь дрянью и гнилью, все много (и почти серьезно) говорили в голодные годы на кулинарные темы. Блок упоминал не только о рябчиках, но даже о лягушечьих лапках. У многих из нас осталась эта привычка. В том числе и у меня.

. . . .

Самым характерным в нашей жизни времен военного коммунизма было то, что все мы, кроме наших обычных занятий, таскали пайки. Пайков существовало большое разнообразие, на-

до было только уметь их выуживать. Это называлось — "пайко-ловством".

В декабре 1919 года, Александр Блок написал в "Чукоккалу" (альбом Корнея Чуковского) шуточное стихотворение:

Нет, клянусь, довольно Роза[7]
Истощала кошелек!
Верь, безумный, он — не проза,
Свыше данный нам паек!

. . . .

Вялой прозой стала роза,
Соловьиный сад поблек,
Пропитанию угроза —
Уж железных нет дорог,
Даже (вследствие мороза?)
Прекращен трамвайный ток,
Ввоза, вывоза, подвоза —
Ни на юг, ни на восток,
В свалку всякого навоза
Превратился городок, —
Где же дальше Совнархоза
Голубой искать цветок?

В этом мире, где так пусто,
Ты ищи его, найди,
И, найдя, зови капустой,
Ежедневно в щи клади,
Не взыщи, что щи не густы —
Будут жиже впереди,
Не ропщи, когда в Прокруста
Превратят — того гляди...

. . . .

Имена цветка не громки,
Реквизируют — как раз,
Но носящему котомки
И капуста — ананас.
Как с прекрасной незнакомки
Он с нее не сводит глаз.

---

[7] *Розой* звали женщину, торговавшую в помещении «Всемирной Литературы», в голодные годы, съестными продуктами. Обнищавшие писатели и поэты часто брали у Розы ее товар «в долг» и потом томились невозможностью уплатить ей необходимые деньги. Но Роза была весьма терпелива.

А далекие потомки
И за то похвалят нас,
Что не хрупки мы, не ломки,
Здравствуем и посейчас.
(Да-с).

Иль стихи мои не громки?
Или плохо рвет постромки
Романтический Пегас,
Запряженный в тарантас?

В области "пайколовства" Блок оказался большим неудачником. В еще худшем положении находились Белый и, в особенности, Аким Волынский, исхудавший и изнемогший до чрезвычайности и, нищий, приютившийся в богадельне "Дома Искусств", своем последнем земном убежище. А был Волынский в то же время почетным гражданином волшебного города Флоренции (за свои труды о Леонардо-да-Винчи), города, где, сталкиваясь во время блуждания на площадях, в переулках, на перекрестках — с Леонардо-да-Винчи, Джотто, Микель-Анджелло, Гирландайо, Вероккио, Донателло, Челлини, Учелло и с другими великанами, отнюдь не укрывавшимися в музеях, но оставшимися до наших дней в быту — простыми уличными встречными-поперечными, — Волынский мог бы получать в годы своих советских голодовок, удивительный флорентийский бифштекс, болонский эскалоп, прослоенный пармской ветчиной с сыром, и прочие чудеса итальянской кухни за сущие гроши в самых крохотных, полуподвальных столовках, даже не заходя ни к знаменитому Донэ, ни к "Черной Кошке", обосновавшейся на улице Красной (хоть и не имеющей ничего общего с марксизмом-ленинизмом) Двери...

Многие из нас, впрочем, не жаловались. Я получал общий гражданский, так называемый *голодный* паек. Затем "ученый" паек, в качестве профессора Академии Художеств. Кроме того, я получал "милицейский" паек за то, что организовал культурно-просветительную студию для милиционеров, где престарелый сенатор Кони объяснял основы уголовного права, балерина обучала милиционерок пластическим танцам, Максим Горький читал лекции по истории культуры, Корней Чуковский — историю литературы и Мстислав Добужинский рассказывал о петербургских памятниках искусства и старины, которые питерским милиционерам надлежало охранять. Был в этой "студии" также класс живописи, где преподавал мало известный художник, Савелий



Аким Волынский

Моисеевич Зейденберг, у которого в течение одного года (1908) обучались живописи Марк Шагал и я, но о чем ни в одной из многочисленных монографий Шагала не упоминается ни одним словом. Я получал еще "усиленный паек Балтфлота", просто так, за дружбу с моряками, и, наконец, самый щедрый паек "матери, кормящей грудью" за то, что в Родильном центре "Капли молока имени Розы Люксембург" читал акушеркам лекции по истории *скульптуры*. Любопытная подробность: акушерки никак не интересовались живописью, их интересовало искусство трехмерное.

В приемной залы Центра висели поучительные афишки (воспоминание, касающееся поэзии):

В бурном жизни кратере
Лучшие друзья младенца —
Это грудь матери
И чистые полотенца.

*

Крепите жизнь в ребенке:
Меняйте чаще пеленки
И подстилочные клеенки!

*

Алкоголики и рабы наркотиков!
Вы рождаете идиотиков,
А также — преступников,
Белогвардейскую сволочь и супников!!!

И еще одна, красным карандашом и в прозе: "Подстилочные клеенки в распределителе Центра еще не получены".

Автора стихотворных афишек звали Изюмин; он тоже получал паек матери, кормящей грудью, но почему-то вскоре повесился.

В культпросвете "Капли молока" (молоко там, действительно, выдавалось по каплям) сотрудничал также Корней Чуковский. Какие лекции читал он акушеркам и повивальным бабкам, я запамятовал. Но наиболее всего преуспевал в "пайколовстве" — молодой поэт Николай Оцуп. Он даже был избран коллективом "Всемирной Литературы" заведующим пайковой частью и, в этом качестве, принес ее сотрудникам немалую пользу.

Пайковые неудачи Блока принимали иногда острый характер, так что его друзья приходили к нему спешно на выручку. Пищевые неурядицы несомненно отразились на его здоровьи.

. . . .

"Записки Мечтателей". Их вышло шесть номеров. Вневременный, беспредметный анахронизм. Блок находился в его абстрактном центре...

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга.
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага.

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...

. . . .

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

* * *

Жена Блока, Любовь Дмитриевна, была дочерью прославленного химика, Дмитрия Ивановича Менделеева, известного также своими монархическими убеждениями. Вскоре после октябрьской революции, его вдова укрылась на юге России, тогда еще не занятом большевиками. В то время имя Менделеева еще не могло уберечь его опустевшую квартиру от конфискации. Я жил, с гимназических лет, на Петербургской стороне, на углу Большой Зелениной улицы и Геслеровского переулка. С этой квартирой, принадлежавшей ранее моим родителям, связано у меня много воспоминаний. В 1919 году, там скрывался у меня в течение одного месяца Борис Викторович Савинков, автор "Коня бледного" и бывший военный министр Временного Правительства Керенского. Портреты Савинкова, отпечатанные на небольших афишках, с обещанием хорошего вознаграждения за его поимку, были тогда расклеены советским правительством по всему городу, на улицах и на вокзалах...

В 1919 году, жить на этой окраине, у самого Крестовского острова, стало для меня совершенно невозможным. Трамваи не

действовали. Извозчиков тоже не было: частники были упразднены, а городские конюшни еще не открылись.

Зная, что я искал себе помещение в центре города, Любовь Дмитриевна Блок предложила мне вселиться в квартиру Менделеева, что я и сделал без излишних промедлений.

Квартира выходила парадным подъездом (впрочем, уже заколоченным наглухо) на Сергиевскую улицу, и черным ходом, через двор — на Захарьевскую. О Сергиевской улице, следовательно, пришлось забыть: входили с Захарьевской, через кухню. Из кухни в жилые комнаты вел длиннющий безоконный коридор. Стены зала, рабочего кабинета и коридора были закрыты книжными полками. Но библиотека была не для меня: море книг, на разных языках, по математике, не пригодившейся мне в жизни, по химии, по физике. Энциклопедические словари. Было, правда, несколько разрозненных томов Толстого, Тургенева, Гончарова, "Разбойники" Шиллера, Библия, Евангелие, Жюль Верн, Золя, "Потерянный рай" Мильтона... В зале, на крышке рояля, кипа потрепанных нот, и, в простенке между книжных полок, — какой-то этюд Репина; в кабинете — огромный холст в грузной золотой раме: Менделеев в естественную величину, за лабораторным столом. Портрет этот был всеобще известен, но я, к стыду своему, не помню, кто был его автором: Ярошенко, или быть может, Крамской? Вольтеровское кресло. Статуэтки и фотографические карточки на камине. Тяжелые шторы на окнах, на дверях. Зажиточный буржуазно-барский уют девяностых годов.

Как-то придя ко мне, Блок сказал:

— Я забежал на минутку, — к вам и к моей юности...

Поговорив на разные темы, Блок спросил меня мимоходом, не жалею ли я, что покинул Большую Зеленину улицу? Я признался, что чувствую себя гораздо удобнее в квартире Менделеевых.

— А меня все больше и больше тянет на Большую Зеленину, — ответил Блок и рассказал, что место действия своей драмы "Незнакомка", которую я видел в постановке Мейерхольда, в 1914 году, в зале Тенишевского училища, было (как выразился Блок) "зарисовано" им на углу Большой Зелениной улицы и Гесслеровского переулка.

Впоследствии об этом подробно говорила его тетка, Мария Андреевна Бекетова, писавшая, что обстановка "Незнакомки" "была навеяна скитаниями по глухим углам Петербургской стороны. Пивная из 'Первого видения' помещалась на углу Гесслеровского переулка и Зелениной улицы. Вся обстановка, начиная с кораблей на обоях и кончая действующими лицами, взята с

натуры; также и пейзаж 'Второго видения' может быть приурочен к определенному месту Ленинграда: это — мост и аллея, ведущие на Крестовский остров со стороны Большой Зелениной улицы".

Это неожиданное совпадение, я помню, меня очень растрогало. Зеленина улица, трактир, перекрестки, мост, аллея на Крестовский, знакомые мне до мельчайших подробностей, навсегда слились в моем воображении с блоковской пьесой.

Сколько народу перебывало у меня в менделеевской квартире, в страшные до-нэповские годы: от безымянных, пропавших без вести друзей, до будущих лауреатов сталинской премии. Поэты читали стихи, влюблялись в танцовщиц и в драматических актрис. Впрочем, в них влюблялись и художники: "мирискусники", кубофутуристы, супрематисты, конструктивисты, рисовавшие для получения пайков пропагандные плакаты РОСТА. Оптимисты еще пытались верить в тождественность политической революции с обновлением художественных форм. Скептики уже подготовляли побег заграницу. Алхимики, приходившие с бутылками, процеживали политуру сквозь семидневный, черствый и заплесневелый хлеб, приготовляя самогон: эти алхимики назывались "менделеями"...

Присев к роялю, Мишенька Кузмин напевал вполголоса под собственный аккомпанимент, столь несвоевременные куплеты:

Если завтра будет солнце,
Мы на Фьезоле поедем;
Если завтра будет дождь, —
То карету мы наймем.
. . . .

Если денег будет много,
Мы закажем серенаду;
Если денег нам не хватит —
Нам из Лондона пришлют.

Если ты меня полюбишь,
Я тебе с восторгом верю;
Если не полюбишь ты, —
(Кузмин делал здесь длинную паузу):
То другую мы найдем...



Михаил Кузмин

— Крохотное Фьезоле, — сказал Блок, подходя к роялю, — да:

Стучит топор, и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывет, доплыл и разбудил
Сон золотистый и старинный...

Не так же ли стучал топор
В нагорном Фьезоле когда-то,
Когда впервые взор Беато
Флоренцию приметил с гор?

. . . .

Дорогой Михаил Алексеевич Кузмин, незабываемый друг... Его акварельный портрет моей работы, исполненный в менделеевской квартире, в 1919 году, был приобретен Музеем Александра Третьего, переименованным в "Русский Музей". Где находится теперь этот портрет, мне неизвестно. Может быть, в подвале музея, наказанный за "формализм".

Не могу не привести здесь следующее стихотворение Кузмина, напечатанное в сборнике его поэзии "Вожатый" (изд. "Прометей", С.-Петербург, 1918 г.):

Псковский август

Ю. П. Анненкову.

Веселушки и плакушки
Мост копытят козами,
А заречные макушки
Леденеют розами.

По пестро-рябым озерцам
Гребенцы наверчены.
Белым, черным, серым перцем
Лодочки наперчены.

Мельниц мелево у кручи
Сухоруко машется,
На березы каплет с тучи
Янтарева кашица.

Надорвясь, вечерня, шмелель, —
Взвякивает узенько.
Белки снедки мелко мелель, —
Тпруси, тпруси, тпрусенька.

Завинти, ветрило, шпонтик, —
Что-нибудь получится!
Всколесила желтый зонтик
На балкон поручица!

1917. Август.

* * *

Собрания, или — вернее — сборища, происходили у меня, по крайней мере, по два, по три раза в неделю: квартира была обширная. И так как я увлекался тогда также и цирком (и даже напечатал в "Жизни Искусства" нечто вроде цирковой апологии под названием "Веселый санаторий"), знаменитый клоун Дельвари, по приятельски, обучал меня в менделеевской зале хождению на руках...

Потом подошла зима. Топлива не было. Зима разъярялась. Я ложился спать в тулупе и валенках, в барашковой шапке, накрываясь одеялами и коврами. К утру металлический остов кровати, мои брови и ресницы покрывались крепким инеем. Самогонная химия уже не помогала. Водопроводные трубы сначала замерзли, потом полопались. Уборная не действовала. По всяким пустякам приходилось спускаться во двор. Умывание стало редкостью. Я сжег в печи сначала дверь, отделявшую ученый кабинет от прихожей, затем дверь из коридора в кухню. Потом наступила очередь паркетин: я начал с прихожей... Затем мной овладел ужас: еще немного, и мне придется кощунственно сжигать библиотечные полки, если не самые книги. Однажды утром, по сигналу одного из друзей, я, в тулупе и в валенках (а, может быть, и с менделеевским стеганым одеялом) — перекочевал на Кирочную улицу в покинутую квартиру какого-то сбежавшего заграницу "свитского" генерала. Менделеевская библиотека была спасена — по крайней мере, с моей стороны.

* * *

Это там, в менделеевской квартире, во время ночной засидки Блок читал мне стихи, как будто написанные им для меня.

Ты помнишь? В нашей бухте сонной
Спала зеленая вода,
Когда кильватерной колонной
Вошли военные суда...

...Как мало в этой жизни надо
Нам, детям — и тебе и мне.
Ведь сердце радоваться радо
И самой малой новизне.

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

Почему мне было так близко и так волновало меня это стихотворение? Оно было написано в 1911 году, в Абервраке, на севере Бретани. В том же году и в те же месяцы, по случайному совпадению, я тоже жил на севере Бретани, в приморском городке Роскофе, всего за 35 километров от блоковской гаваньки, в которую я заехал как-то раз, но где ни Блока, ни военных кораблей не видал. Париж, Лондон, Канны, столицы, большие курорты принадлежат международному хаосу, общепринятому безличному маршруту. Но столкнуться в безвестном иностранном захолустье — это уже не маршрут, а личный зигзаг судьбы, который часто содержит для многих из нас эмоциональный элемент. Не помню, с чего начался наш разговор, приведший к бретонским воспоминаниям. Я практиковался в роскофской лаборатории Экспериментальной Зоологии в научной зарисовке невидимого невооруженным глазом мира, просиживая долгие часы над микроскопом, открывшим мне ту "новую реальность", которую я встретил впоследствии на холстах Кандинского и многих других живописцев, претендовавших на изобретение беспредметного искусства. Блок удивленно слушал меня и вдруг спросил, не лежал-ли на плоской крыше этой лаборатории гигантский скелет кита?

— Да! — закричал я, — конечно, лежал!

И я припомнил, что я спал иногда в его челюсти, слишком ясными и звездными ночами, подкладывая под голову мой пиджак. Блок дважды был в Роскофе во время каких-то экскурсий, заходил осматривать аквариумный зал лаборатории и подымался на крышу. Блок добавил, что у него хранится даже открытка с фотографией скелета.

Дружба с загорелыми и заскорузлыми рыбаками в желтых клеенчатых куртках, зеленое море, черные силуэты бретонок в кружевных головных уборах, прибрежные камни и скалы, ночная игра маяков, цокот деревянных сабо... В менделеевской кварти-

ре, при стеариновом огарке (так как электричество тоже "не действовало"), мы были в ту ночь далеко от "революционной советской действительности". Нас вернули в нее бледные вертикальные полосы рассвета в разрезах оконных штор.

Далекая Бретань (Конец земли — Finistère) "предстала" для нас в ту ночь "закутанной в цветной туман". Сегодня, в Париже, возникает передо мной в этом цветном тумане далекая Россия, трагический, неповторимый тогдашний Питер...

* * *

Там же, на Захарьевской улице, происходил наш спор, когда Блок заговорил о родстве поэзии с музыкой. Я заметил ему, что их сущность, кажущаяся однородной, диаметрально противоположна одна другой. Музыка совершенно интернациональна, наднациональна, общедоступна: она не нуждается даже в переводчике. Поэзия, напротив, глубоко национальна, замкнута в себе и даже не поддается переводу, непереводима.

Блок возразил:

— Но звук скрипки тоже непереложим на звук рояля, флейты, арфы или барабана. Жермэн де Сталь уже 110 лет тому назад, говоря о переводах поэтических произведений, писала, что "une musique composée pour un instrument, n'est point exécutée avec succès sur un instrument d'un autre genre". Однако, взятые вместе все эти инструменты составляют оркестр. Непереводимые Пушкин, Байрон, Гейне, Мицкевич, Альфред де Виньи, взятые вместе, представляют собой *эпоху*...

В той же менделеевской квартире мы много беседовали о живописи. Блок с особенной симпатией относился к творчеству Чурлиониса, теперь несправедливо впавшего в забвение. Чурлионис, умерший в 1911 году, был предвозвестником абстрактного искусства и роднил живопись с музыкой. Почти все его картины носили музыкальные названия: "Солнечная соната, анданте", "Весенняя соната, allegro", "Симфония в голубых тонах" и т. п. Те же взгляды высказывал композитор Скрябин, утверждавший, что каждая нота соответствует определенному цвету. Именно эти музыкальные идеи связывали Чурлиониса с Блоком.

Но самым близким Блоку художником был Врубель. В родовом блоковском имении "Шахматово", в библиотеке висела репродукция "Царевны-Лебедь" Врубеля, и Блок даже посвятил ему стихотворение, "написанное", — как признавался Блок, — "под впечатлением живописи Врубеля". В статье "Памяти Врубеля", написанной в 1910 году, Блок говорит:

"Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которые слепили Врубеля всю жизнь и которым нет названия. Эти цвета — лишь обозначение, символ. Вся громада мысли заключена лишь в трех цветах... Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет... День еще светит на вершинах, но снизу ползет синий мрак ночи. Конечно, ночь побеждает, конечно, сине-лиловые миры рушатся и затопляют окрестность. В этой борьбе золота и синевы совершается обычное — побеждает то, что темное: так было и есть в искусстве, пока искусство *одно.* Но у Врубеля еще брезжит иное, как у всех гениев, ибо они не только художники, но уже пророки. Врубель потрясает нас, ибо в его творчестве мы видели, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, быть может, свое грядущее поражение... Врубель пришел с безумным, но блаженным лицом, с вестью о том, что в лиловую мировую ночь вкраплено золото ясного вечера: ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет".

Но, пожалуй, больше всех художников Блок любил мастеров совсем другой эпохи: Боттичелли и Джованни Беллини.

* * *

Блок был очаровательным другом: ровным, открытым и верным. О моих встречах с ним я мог бы написать большую книгу, несмотря на то, что наша дружба длилась всего неполных два года.

В середине 1920 года здоровье Блока ухудшилось. Максим Горький и литературные учреждения хлопотали перед правительством о выдаче больному разрешения на выезд заграницу для лечения, ставшего невозможным в обнищавшей России.

У меня сохраняется следующий советский документ тех лет:

"Городским врачам, больницам и амбулаториям предписывается относиться к выдаче рецептов с высшей осмотрительностью, указывая в каждом случае имя, фамилию, возраст, адрес и классовое происхождение больного.

Примечание: Доводится до сведения, что иода, иодоформа, ол. рицини, препаратов мышьяка, абсол. спирта, сулемы, брома, хины, опия и его производных (кодеин и пр.), борной кислоты, салицилового натра, аспирина и др. производных салициловой группы, тонина (валерьян. капли, дигиталис и др.), александрийского листа, а также марли, ваты, бинтов и других перевязочных материалов, зубного порошка, туалетного мыла и посуды в го-

родских и коммунальных аптеках в настоящее время не имеется. Граждане должны приносить свою посуду".

Хлопоты оказались тщетными: репутация Блока в большевистских кругах пошатнулась.

* * *

Прощальное стихотворение Блока, написанное 29-го января 1921-го года, посвящено Пушкину и озаглавлено:

"Пушкинскому Дому".

Это стихотворение было впервые напечатано, с заставкой М. В. Добужинского, в журнале "Дом Искусств" (№ 2, 1921, Петербург). Вот одно четверостишие:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе.
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Эти фразы тоже с довольной ясностью вскрывают мысли и чувства Блока.

* * *

Последним словом, которое я услышал от Блока накануне его последней поездки в Москву весной 1921-го года, было:

— Устал.

В конце июля 1921 года прибежал ко мне Алянский и сообщил, что Блок теряет рассудок, и что положение его безнадежно. Седьмого августа Блок скончался. Через час после его смерти пришло разрешение на его выезд заграницу.

Говоря со мной, однажды, о смерти, Блок назвал ее тоже "заграницей", той, "в которую каждый едет без предварительного разрешения". Это звучало не очень ново, но вспомнилось с грустной иронией.

* * *

Как отозвалась официальная пресса на смерть Александра Блока? В газете "Правда", от 9-го августа 1921-го года, появилась следующая заметка:

"Вчера утром скончался поэт Александр Блок".

Все. Больше — ни одного слова.

* * *

Александр Блок — на смертном одре

Я провел наедине с трупом Блока не менее двух часов, в его квартире на Офицерской улице. Сначала я плакал, потом рисовал его портрет.

Перемена была чрезвычайна. Курчавый ореол волос развился и тонкими струйками прилип к голове, ко лбу. Всегда выбритое лицо было завуалировано десятидневной бородой и усами. Перед положением в гроб, Блока побрили.

На подушке были вышиты красным две буквы: А. Б.

Евгений Замятин писал об этом портрете Блока:

"Блок в гробу... беспощадный лист, потому что это — не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще, — его, ее, вашей смерти, и после этого, пахнущего тлением лица, нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо".[8]

Блока хоронили на Смоленском кладбище. Вместе с Алянским и двумя другими друзьями покойного (кто именно — не помню) мы держали канаты, на которых, под руководством профессиональных могильщиков, гроб опускался в могилу. Совсем рядом — плачущая Ахматова.

Было ужасно ветрено... И в этом зябком, осеннем, питерском ветре жизнь потащила нас дальше: в сумерках того же дня я уже "заседал" в какой-то комиссии "по делам искусства".

* * *

Той же тяжелой осенью (смерть Блока, расстрел Гумилева) Ахматова написала:

Принесли Смоленской Заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице,
На руках, во гробе серебряном,
Наше солнце, в муке погасшее —
Александра, лебедя чистого.

Несколько лет спустя, Нина Берберова опубликовала стихотворение: "8 августа 1921 года". Я запомнил две строфы:

На одеяле первые цветы,
Покой и хлад в полузакрытом взоре,
И женщины увядшие черты,
Немеющей от бедности и горя.

---

[8] См. книгу «Юрий Анненков. Портреты» (изд. Петрополис, Петербург, 1922) и книгу Евг. Замятина «Лица» (изд. имени Чехова, Нью-Иорк, 1955).

Я помню день, унылый, долгий день,
В передней — плач, на лестнице смятенье,
И надо всем — нездешней жизни тень,
Как смертный след, исполненный значенья...

В 1945 году композитор Александр Черепнин написал для камерного оркестра в несколько инструментов музыку на слова "Двенадцати "Блока. Я впервые слушал ее в 1947 году, в Париже, в театре l'Œuvre, во время музыкального фестиваля Черепнина. Знаменитый актер Пьер Брассёр читал поэму, переведенную на французский язык Габриэлем Арутом. Во второй раз я присутствовал при исполнении этого музыкального оформления блоковской поэмы — осенью 1960-го года в концертном зале Гаво. Чтецом был Поль-Эмиль Дейбер. Поэма нашла свое звуковое выражение, музыкальный фон, музыкальную глубину. "Музыку" с большой буквы.

Николай Гумилев

Н. С. Гумилеву.

На обложке — набросок лица...
Это все знакомство с тобою.
Но смотрю теперь без конца
На твое лицо дорогое.

Отчего с тех горчайших лет
К этим дням протянуты нити?
Ты всю жизнь — любимый поэт,
Ты всегда и друг и учитель.

И стихов твоих нежный груз,
Как свечу при жизни несу я.
О тебе — убитом — молюсь.
По тебе, как живом, тоскую.
Нонна Белавина.

Оттого я люблю Гумилева,
Что ошибки и страсти влача,
Был он рыцарем света и слова
И что вера его горяча.
Николай Оцуп.

С Николаем Степановичем Гумилевым я встречался сравнительно редко, хотя знал его в течение долгих лет и был с ним в дружбе. Нас разлучила война 1914 года. Героический и искренний патриот, Гумилев, сразу же после ее объявления, ушел добровольцем в действующую армию, и, за свое бесстрашие, был даже дважды награжден Георгиевским крестом.

Своим характером и своей биографией Гумилев сильно отличался от других русских поэтов его времени. Если, например, Александр Блок, любивший путешествовать, посещал Германию (Бад-Наугейм, Берлин), Италию (Милан, Равенну, Пизу, Флоренцию, Перуджию, Сполето, Сеттиньяно и столь знакомую мне Венецию), Бельгию, Голландию, Францию (Париж, окрестности Биарица и так близкий мне север Бретани), то — Лаперуз, де-Гама, Колумб и мечтатель — Гумилев, кроме Франции (где он был студентом Сорбонны), Италии (Рим, Неаполь, Болонья, Пиза, Генуя, Падуя, Венеция, Фьезоле...), Англии, Швеции, Норвегии, — много странствовал по экзотическим и древним просторам Африки.

Было бы, конечно, легкомысленным предполагать, что любовь

к экзотике, к неизведанному, к опасностям — оставили Гумилева равнодушным к европейским странам, к Франции, к Италии... В главе об Александре Блоке я уже цитировал стихи Михаила Кузмина и Блока, посвященные Фьезоле. О Фьезоле писал и Гумилев, в 1912 году, в поэме "Фра Беато Анжелико":

На Фьезоле, средь тонких тополей
Когда горят в траве зеленой маки,
И в глубине готических церквей,
Где мученики спят в прохладной раке, —
На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной...

Впрочем, побывав в таких местах, нельзя умолчать об этом. Блок писал о Венеции (1909):

Холодный ветер от Лагуны,
Гондол безмолвные гроба.
Я эту ночь — больной и юный —
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнею чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас...

О Венеции же Блок говорил в письме к своей матери:

"Я здесь очень много воспринял, живя в Венеции уже совершенно, как в своем городе, и почти все обычаи, галереи, церкви, море, каналы для меня — свои, как будто я здесь очень давно... Вода вся зеленая. Это все известно из книг, но очень ново, однако — новизной не поражающей, но успокоительной и освежающей".

Гумилев — о Венеции (1912 г.):

...Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорных аркады;
Воды застыли стеклом...

...Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат...

Здесь Гумилев коснулся Пушкина, написавшего:

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт...

Но это мое замечание — отнюдь не упрек Гумилеву, а просто — приоткрывшийся закоулок моей памяти.

Теперь Ахматова — о Венеции (1912. В этот год она была женой Гумилева):

Золотая голубятня у воды,
Ласковой и млеюще зеленой;
Заметает ветерок соленый
Черных лодок узкие следы...

...Как на древнем выцветшем холсте,
Стынет небо тускло-голубое...
Но не тесно в этой тесноте,
И не душно в сырости и зное.

* * *

Африка, однако, захватывала Гумилева более страстно, чем Венеция, чем Фьезоле, чем Европа. Отсюда — его цикл стихотворений "Шатер": "Красное море", "Египет", "Сахара", "Суэцкий канал", "Судан", "Абиссиния", "Галла", "Сомалийский полуостров", "Либерия", "Мадагаскар", "Замбези", "Дамара", "Экваториальный лес", "Дагомея", "Нигер"...

Но будучи героем и искателем приключений, Гумилев, может быть — именно поэтому, предвидел и свой трагический конец.

Вспоминаю два его стихотворения:

Заблудившийся трамвай

...В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими,
Здесь, в ящике скользком, на самом дне...

И еще:

Рабочий

...Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.
Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву.
Кровь ключем захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву...

* * *

За участие в мировой войне, а главное — за его любовь к родине, большевики, в те годы резко отстранявшиеся от нее и проповедовавшие Интернационал, прозвали Гумилева "цепной собакой кровавой монархии". Несмотря на это, Гумилев вернулся после большевистской революции из заграницы, где в тот период, он находился при отряде русских войск во Франции, и прожил первые годы советского режима и гражданской войны в красном Петербурге и даже был близко знаком с некоторыми большевистскими представителями власти. Так, я встречал его у председателя Петросовета (что-то вроде советского петербургского губернатора), молодого Бориса Каплуна, где мы порой засиживались вместе с Евгением Замятиным, Всеволодом Мейерхольдом и с молчаливо-мечтательной красавицей, балериной Ольгой Спесивцевой, которой Каплун оказал большую услугу, выдав ей бумаги на выезд заграницу, где она вскоре стала первой балериной, "звездой" в театре Парижской Оперы. Студент Технологического Института, Каплун, сделал свою административную карьеру благодаря одной случайности: он был племянником Урицкого (основатель ЧК) и репетитором сына Зиновьева (или — наоборот). К революции он относился без всякого интереса, но очень увлекался вопросами искусства и литературы. В качестве влиятельного партийца, Каплун сделал много страшных вещей, но много и очень добрых (я стараюсь быть объективным). Однако, несмотря на это, спасти Гумилева ему не удалось. Что стало впоследствии с Каплуном, мне неизвестно.

* * *

Я не могу все же не рассказать об одном трагическом дне, проведенном мною в Петербурге с Гумилевым, Каплуном и одной девушкой. Чрезвычайное увеличение смертности петербургских граждан благодаря голоду, всякого рода эпидемиям и отсутствию лечебных средств, а также недостаточное количество гробов, выдававшихся тогда "на прокат" похоронным отделом Петросовета, — навели Каплуна на мысль построить первый в России крематорий. Это казалось ему своевременным и прогрессивным. Каплун даже попросил меня нарисовать обложку для "рекламной брошюры", что я и сделал. В этом веселом "проспекте" приводились "временные правила о порядке сожжения трупов в петроградском государственном Крематориуме" и торжественно объявлялось, что "сожженным имеет право быть каждый умерший гражданин".

Борис Каплун вообще отличался своеобразной изобретательностью. Так, в те же годы, он печатно обратился "к целому ряду



Ольга Спесивцева

писателей и драматургов с предложением написать пьесы на тему о продовольственной нужде РСФСР и о необходимости всемирной поддержки голодающих частей республики", добавив, что подобный "план агитации при помощи *театрализации лозунгов Наркомпрода* (Народный Комиссариат Продовольствия) поможет ему в его продовольственной политике".

Не знаю, помогли ли эти пьесы Наркомпроду (ему помогла щедрая американская организация АРА), но некоторым "драматургам", откликнувшимся на воззвание Каплуна, они принесли несомненную материальную поддержку...

Я не забуду тот морозный день, или — вернее — те морозные сумерки 1919 года: было около 7 часов вечера. Мы сидели в обширном кабинете Каплуна, в доме бывшего Главного Штаба, на площади Зимнего дворца (в будущем — площади Урицкого).

Комната была загромождена всякого рода замочными отмычками, отвертками, ножами, кинжалами, револьверами и иными таинственными орудиями грабежей, взломов и убийств, предметами, которые Каплун старательно собирал для будущего петербургского "музея преступности". В одном углу были сложены винтовки и даже пулемет.

Укутанная в старую шаль поверх потертой шубы, девушка грелась, сидя в кресле у камина, где пылали березовые дрова. У ее ног на плюшевой подушке, отдыхал огромный полицейский пес, по детски ласковый и гостеприимный, счастливо уцелевший в ту эпоху, когда собаки, кошки и даже крысы в Петербурге были уже почти целиком съедены населением. За бутылкой вина, извлеченной из погреба какого-то исчезнувшего крупного буржуя, Гумилев, Каплун и я мирно беседовали об Уитмане, о Киплинге, об Эдгаре По, когда Каплун, взглянув на часы, схватил телефонную трубку и крикнул в нее:

— Машину!

Это был отличный Мерседес, извлеченный из гаража какого-то ликвидированного "крупного капиталиста".

Каплун объяснил нам, что через полчаса должен был состояться в городском морге торжественный выбор покойника для первого пробного сожжения в законченном крематории, и настоял на том, чтобы мы поехали туда вместе с ним. В огромном сарае трупы, прикрытые их лохмотьями, лежали на полу, плечо к плечу, бесконечными тесными рядами. Нас ожидала там дирекция и администрация крематория.

— Выбор предоставляется даме, — любезно заявил Каплун, обратившись к девушке.

Девушка кинула на нас взгляд, полный ужаса, и, сделав не-

сколько робких шагов среди трупов, указала на одного из них (ее рука была, помню, в черной перчатке).

— Бедная, — шепнул мне Гумилев, — этот вечер ей будет, наверное, долго сниться.

На груди избранника лежал кусочек грязного картона с карандашной надписью:

Иван Седякин.
Соц. пол.: Нищий.

— Итак, последний становится первым, — объявил Каплун и обернувшись к нам, заметил с усмешкой: — в общем, довольно забавный трюк, а?

На возвратном пути, в Мерседесе, девушка неожиданно разрыдалась. Гумилев нежно гладил ладонью ее щеки и бормотал:

— Забудьте, забудьте, забудьте...

* * *

Лев Никулин писал о Б. Каплуне в “Записках спутника”:

“Читатель и почитатель Ремизова, Сологуба и Белого, он имел большое тяготение к свободным художествам и проявлял это во всех подчиненных ему инстанциях. Что же, это было неплохо, но надо иметь ввиду, что в то время, когда, скажем, милиционерши обучались пластике, на Невском лежали неубранные павшие лошади... Чудак и фантазер проявлял неиссякаемую энергию: сегодня открывал Музей петроградской преступности, завтра — школу ритма при ГОРОХР (городская охрана)... Но задор молодости был простителен, — революционная власть родилась три года назад и из детства переходила к отрочеству. Детищем этого неутомимого товарища был *Отель Петросовета,* именно *отель,* а не гостиница или общежитие. Днем дом вымирал, почти все его обитатели приходили только на ночлег. В пятом этаже жил одержимый поэт Василий Князев, в первом — тишайший Ремизов. В третьем — тихая, задумчивая девушка-следователь уголовного розыска. По всем этажам странствовали полуночники в поисках споров, чаю с клюквой и в лучшем случае картофеля...”

Добавлю от себя, что незаметно прошедшего Бориса Гитмановича Каплуна мы не забудем.

* * *

В том же году, в Доме Искусств, на Мойке, поздним вечером, Гумилев, говоря о “тяжелой бессмыслице революции”, предложил мне “уйти в мир сновидений”.

— У нашего Бориса (Б. Каплун), — сказал Гумилев, —

имеется банка с эфиром, конфискованная у какого-то чернобиржевика. Пойдем подышать снами?

Я был удивлен, но не отказался. От Мойки до площади Зимнего дворца было пять минут ходьбы. Мы поднялись в квартиру Каплуна, где встретили также очень миловидную девушку, имя которой я запамятовал. Гумилев рассказал Каплуну о цели нашего позднего прихода. Каплун улыбнулся.

— А почему бы и нет? Понюхаем!

Девушка тоже согласилась.

Каплун принес из другой комнаты четыре маленьких флакончика, наполненных эфиром. Девушка села в вольтеровское кресло, Гумилев прилег на турецкую оттоманку; Каплун — в кресло около письменного стола; я сел на диван чиппендалевского стиля: мебель в кабинете председателя Петросовета была довольно сборная. Все поднесли флакончик к носу. Я — тоже, но "уход в сновидения" меня не привлекал: мне хотелось только увидеть, как это произойдет с другими, и я держал флакончик так же, как другие, но твердо заткнув горлышко пальцем.

Раньше всех и не сказав ни слова, уснула девушка, уронив флакон на пол. Каплун, еще почти вполне трезвый, и я уложили девушку на диван.

Гумилев не двигался. Каплун закрыл свой флакончик, сказал, что хочет "заснуть нормальным образом", и, пристально взглянув на Гумилева, пожал мне руку и вышел из кабинета, сказав, что мы можем остаться в нем до утра.

Гумилев лежал с закрытыми глазами, но через несколько минут прошептал, иронически улыбаясь:

— Начинаю грезить... вдыхаю эфир...

Вскоре он, действительно, стал впадать в бред и произносить какие-то непонятные слова, или, вернее, сочетания букв. Мне стало не по себе, и, не тревожа Гумилева, я спустился по лестнице и вышел на площадь, тем более, что кабинет Каплуна начал уже заполняться эфирным запахом.

* * *

Гумилев очень нравился женщинам: он всегда был элегантен, даже в советскую пору, всегда слегка надменен. Но я никогда не слышал, чтобы он повышал голос. Его надменность была надменностью художника.

"Поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило

земле и рождаться", — писал Гумилев в заметке, озаглавленной "Читатель", и продолжал:

"Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если не сопутствующее ему чувство *победности,* сознания того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены".

О читателе Гумилев писал несколько иначе:

"Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что тут и хитрости никакой нет: нравится — значит хорошо, не нравится — значит плохо... Картина безотрадная, неправда-ли?.. Однако, может быть иной читатель, читатель друг... Он переживает творческий миг во всей его остроте... Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести... Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере, видел *одного*".

Гумилев был поэтом для поэтов и для подлинных ценителей поэзии, и его роль в развитии русской поэзии (и не только акмеистской) чрезвычайно существенна.

Ближайшими поэтическими спутниками Гумилева были Осип Мандельштам, Георгий Иванов и Анна Ахматова, ставшая женой Гумилева в 1910 году и расставшаяся с ним в 1918 году. Ряд стихотворений в ее первых сборниках ("Вечер", 1909-1911, и "Четки", 1912-1914) навеян ее чувствами к Гумилеву...

* * *

Гумилев учился в Царскосельской гимназии, директором которой был в то время Иннокентий Анненский. Влияние Анненского на ранней поэзии Гумилева очень заметно; сам Гумилев признавался в этом и посвятил Анненскому несколько стихотворений.

По окончании гимназии Гумилев уехал в Париж, и там, в 1908 году, вышла книга его стихов "Романтические цветы", посвященные Анне Андреевне Горенко, т. е. — Ахматовой.

* * *

В 1918 году, разведясь с Ахматовой, Гумилев женился на Анне Николаевне Энгельгард, шутливо прозванной "Anne II", и поселился в Петербурге, на Мойке, в Доме Искусств, приютившем



Федор Сологуб

уже Акима Волынского, Мариету Шагинян, М. Слонимского, иногда — зимой — С. Нельдихена, скрывавшегося там от холода; В. Шкловского и некоторых других представителей литературного мира. В Доме Искусств (где была устроена очень дешевая, а — в некоторых случаях и бесплатная, столовая для деятелей искусства) постоянно происходили литературно-художественные собрания, доклады, прения, споры. Там помещалась также литературная студия, давшая весьма серьезные результаты. Из "класса поэзии", руководимого Гумилевым, вышла среди других Ирина Одоевцева. "Класс художественной прозы", руководимый Евгением Замятиным, сформировал писательскую группу "Серапионовых Братьев". При ближайшем участии Гумилева, в той же Студии возникла организация "Цех Поэтов", выпустившая в Петербурге, а затем в Берлине (в издательстве С. Ефрона), несколько сборников поэзии и статей, посвященных поэтическому творчеству. Благодаря энергии Гумилева, Замятина, Чуковского и Горького, Дом Искусств, в короткий срок, стал подлинным центром интеллектуально-артистической жизни Петербурга. Там выступали с докладами, с чтениями своих произведений, а также — в прениях, М. Горький, А. Блок, А. Белый, Н. Гумилев, А. Ахматова, Ф. Сологуб, А. Ремизов, Е. Замятин, Б. Пильняк, М. Кузмин, Александр Бенуа, В. Маяковский, В. Хлебников, О. Мандельштам, С. Есенин, Н. Клюев, В. Пяст, Б. Пастернак (во время редких наездов в Петербург, так же, как и А. Мариенгоф), А. Волынский, К. Чуковский, В. Ходасевич, В. Зоргенфрей, С. Нельдихен, П. Щеголев, Г. Адамович, Н. Евреинов, Н. Оцуп, К. Петров-Вадкин, Ю. Тынянов, М. Шагинян, М. Зощенко, В. Лидин, Г. Иванов, М. Слонимский, В. Рождественский, меценат и коллекционер Б. Элькан и его жена А. Элькан, Г. Верейский, Н. Радлов, В. Замирайло, Д. Митрохин, Е. Лансере, С. Чехонин, К. Федин, В. Познер, С. Эрнст, А. Чеботаревская-Сологуб, В. Шкловский, Ю. Айхенвальд, И. Одоевцева, Л. Лунц, Н. Никитин, А. Тихонов, А. Кони; профессора: Н. Кареев, И. Гревс и Е. Тарле; Л. Никулин, Лариса Рейснер, А. Горнфельд, Е. Браудо, М. Левберг, Н. Котляревский, Б. Эйхенбаум, А. Руманов, М. Лозинский, М. Зенкевич, Л. Липавский, С. Алянский, Я. Блох, А. Ганзен, В. Азов, Н. Пунин, я и многие другие.

Кроме того, в Доме Искусств периодически устраивались высокого уровня музыкальные вечера и художественные выставки...

Член Совета Дома Искусств, художник Добужинский, запечатлел на нескольких прекрасных рисунках "двор Дома Искусств", двор, в который каждое утро выносился жбан, на-

полненный разорванными черновиками рукописей обитателей и постоянных посетителей Дома Искусств. Мне думается теперь, что гораздо полезнее было бы передавать эти рукописи в Пушкинский Дом Академии Наук, чем выбрасывать в сорные ящики.

* * *

В 1920 году, в Ростове-на-Дону, я видел в маленькой и почти "нелегальной" театральной студии постановку драматической поэмы Гумилева "Гондла", впервые показанной со сцены и действие которой происходит в Исландии, в 9-м веке. Миниатюрный зрительный зал, человек на 80, и сценка аршина в три, вряд ли превосходившая площадь оттоманки в моем кабинете. Постановка некоего А. Надеждова (о котором я позже никогда и ничего не слышал), а также — игра юных актеров, несмотря на нищету предоставленных им технических возможностей, подкупали честностью работы, свежестью и неподдельным горением. Запомнилось имя очаровательной исполнительницы роли Леры: Халаджиева, артистка своеобразная и яркая. Ее дальнейшая судьба мне тоже не знакома. Музыка Н. Хейфеца.

Как зритель, близкий к тайнам сценического воплощения пьес, я, конечно, чувствовал робость движений действующих лиц, боявшихся задеть друг друга, столкнуться друг с другом на крохотном пространстве сценической площадки. Однако, поэтическая сущность, поэтическая форма драмы Гумилева были выдвинуты ими, с неожиданным мастерством и чуткостью, на первый план. В противоположность общепринятому на сцене уничтожению стихотворной фонетики, заменяемой разговорной выразительностью, ростовские студисты ритмически скандировали строфы поэта, где каждое слово, каждая запятая имеют решающее значение.

Вернувшись в Петербург, я с удовольствием рассказал об этом спектакле Гумилеву, который даже не подозревал, что его пьеса была там поставлена на сцене. Тогда же я опубликовал мои краткие впечатления о ростовском вечере в газете "Жизнь Искусства", в номере от 21 августа 1920 года.

Вскоре после гибели Гумилева, постановка "Гондлы" была повторена на одной из маленьких петербургских сцен, но почти сразу же снята с репертуара: тема о величии духа оказалась в противоречии с большевистско-марксистским материализмом.

У меня сохранилась статья об этом спектакле, подписанная инициалом Т. и напечатанная в "двухнедельном литературно-популярно-научном иллюстрированном журнале 'Петербург'" (№ 2, январь 1922 г.). Я приведу несколько выдержек:

"7-го января Государственным Театром Театральная Мастерская была поставлена драматическая поэма в 4-х действиях Н. С. Гумилева 'Гондла'.

"Об этой постановке год тому назад писал Ю. Анненков из Ростова, сейчас мы видим театр в гостях у себя в Петербурге...

"Театральная Мастерская — театр слова. Здесь умеют читать стихи, или хотят уметь.

'Гондла' вещь не драматическая, это именно поэма, лирическая поэма.

"Самые места действий не мотивированы, не мотивированы входы и выходы действующих лиц.

"Актерам нечего играть, поза может быть одна: поза произнесения.

"Но на сцене звучали стихи, стихи жили на сцене.

"Со своеобразной задачей постановки 'Гондлы' Мастерская справилась. Труднее всего было когда прерывался текст и по ремарке автора шло действие, не сопровождаемое словами, как, например, в конце пьесы, когда вождь ирландцев крестит исландских волков.

"Как только на сцене воцарялось молчание, пьеса как бы прерывалась. Самый жест, там, где он был, казался странным и плохо сделанным.

"Может быть, впечатлению мешало то, что пьеса шла с двумя знаменами.

"Исполнитель роли Гондлы не нуждается в оговорках, его позы произнесения удавались, стихи звучали прекрасно, а образ Гондлы Королевича по праву поэзии весь в стихе.

"Наивна и трогательна гордость поэта Лебедя, заклинающего жизнь стихами. К концу вечера спектакль как-то спадал... Я думаю, что это объясняется, кроме случайных причин, и малым мастерством исполнителей...

"Громадной заслугой театра является постановка пьесы современного автора.

"Мы не избалованы в этом отношении".

Я не сомневаюсь в том, что анонимный автор статьи хотел этим сказать, что "громадной заслугой" Театральной Мастерской явилось мужество показать на сцене пьесу поэта, расстрелянного всего за четыре с половиной месяца до спектакля.

* * *

В один из июльских вечеров 1921 года, в литературном клубе, на Литейном проспекте, в доме Мурузи (где раньше помещалась

библиотека Пестовского, отца поэта Владимира Пяста, моего товарища по гимназии), было у меня назначено свидание с Гумилевым. Мы условились, что я сделаю там с него портретный набросок, предназначавшийся для книжки его стихов, которая должна была выйти в издательстве З. И. Гржебина. Гумилев, однако, не пришел, что меня крайне удивило, так как он был чрезвычайно точен и всегда сдерживал свои обещания. На следующий день, утром, зайдя к Гумилеву в Дом Искусств, я узнал, что он был накануне арестован. Через несколько недель, на облупившихся стенах петербургских улиц, появились печатные извещения о состоявшемся 24 августа (17 дней после смерти Александра Блока) расстреле участников "таганцевского заговора" и, в их числе, поэта Николая Гумилева, обвиненного в составлении и в редактировании контрреволюционных заговорщицких прокламаций. Еще позже стало известно, что Гумилев на допросе открыто назвал себя монархистом и что он встретил расстрельщиков улыбаясь.

* * *

В дополнение, я считаю нужным привести свидетельство одного из близких друзей Гумилева, Георгия Иванова, который рисует внутренний облик погибшего поэта:

"Он по настоящему любил и интересовался только одной вещью на свете — поэзией... Люди, близкие к нему, знают, что ничего воинственного, авантюристического в натуре Гумилева не было. В Африке ему было жарко и скучно, на войне мучительно мерзко, в пользу заговора, из-за которого он погиб, он верил очень мало... Он твердо считал, что право называться поэтом принадлежит только тому, кто в любом человеческом деле будет всегда стремиться быть впереди других, кто глубже других зная человеческие слабости — эгоизм, ничтожество, страх — должен будет преодолевать в себе ветхого Адама. И от природы робкий, тихий, болезненный, книжный человек, он приказал себе быть охотником на львов, солдатом, награжденным двумя Георгиями, заговорщиком, рискующим жизнью за восстановление монархии, и то же, что со своей жизнью, он проделал над своей поэзией. Мечтательный, грустный лирик, он сломал свой лиризм, сорвал свой не особенно сильный, но необыкновенно чистый голос, желая вернуть поэзии ее прежнее величие и влияние на души — быть звенящим кинжалом, жечь сердца людей".

Вспоминая некоторые интимные беседы с Гумилевым во время наших встреч с глазу на глаз, я должен согласиться с характери-

стикой, сделанной Георгием Ивановым. И если Николай Оцуп писал, что "в современной русской поэзии только Гумилев может быть назван теоретиком классицизма"; что "акмеист, по Н. Гумилеву, равномерно и наиболее интенсивно напрягает все свои человеческие способности для миропознания" и что "такой художественный темперамент нельзя не признать классическим"; что "вся деятельность Н. Гумилева, как теоретика и поэта, носит печать классицизма", а также, что "мы находимся в стадии развития классицизма, чему больше других послужил Н. Гумилев", — то лично мне, несмотря на редкое совершенство поэзии Н. Гумилева, ближе всего в ней те стихотворения, которые наиболее далеки от классицизма, а родственны творчеству А. Ахматовой, Г. Иванова, И. Одоевцевой...

Пример:

Телефон

Неожиданный и смелый
Женский голос в телефоне, —
Сколько радостных гармоний
В этом голосе без тела!

Счастье, шаг твой благосклонный
Не всегда проходит мимо:
Звонче лютни серафима[1]
Ты и в трубке телефонной.

Или:

Сомнение

Вот я один в вечерний тихий час,
И буду думать лишь о вас, о вас.

Возьмусь за книгу, но прочту: "она",
И вновь душа пьяна и смятена...[2]

...Вот там, у клумб, вы мне сказали "да".
О, это "да" со мною навсегда.

---

[1] Опять вспоминается Пушкин.
[2] Здесь — что-то Блоковское:
А ты душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... Пьяным пьяна...

И вдруг сознанье бросит мне в ответ,
Что вас, пожалуй, не было и нет,

Что ваше “да”, ваш трепет у сосны,
Ваш поцелуй — лишь бред весны и сны.

Или стихотворение “Разговор”, посвященное Г. Иванову:

Как хорошо теперь сидеть в кафе счастливым,
Где над людской толпой потрескивает газ,
И слушать, светлое потягивая пиво,
Как женщина поет “La p’tite Tonkinoise...”

* * *

Но, все же, рядом с этим и несмотря на утверждение Г. Иванова, что в Африке Гумилеву “было жарко и скучно”, нельзя не вспомнить одно из его последних стихотворений, написанное уже через год после возвращения в Советский Союз и напечатанное в посмертном сборнике “К Синей Звезде”:

...Ах, бежать бы, скрыться бы, как вору,
В Африку, как прежде, как тогда,
Лечь под царственную сикомору
И не подыматься никогда...

И, наконец, еще позже, за месяц до своего расстрела, Гумилев, предчувствуя свой отрыв от земли, но не желая верить в несуществование после смерти, переходит к “заумному” языку Хлебникова и пишет:

На Венере, ах, на Венере,
Нету слов обидных и властных,
Говорят ангелы на Венере
Языком из одних только гласных.

Если скажут еа и аи
Это радостное обещанье,
Уо, ао — о древнем рае,
Золотое воспоминанье.

Читая эти стихи, я вспомнил ночь, проведенную у Каплуна. Кто знает: может быть, в ту ночь, Гумилев, побывав “в мире сновидений”, видел уже Венеру и слышал ангелов, говоривших только одними гласными?



Анна Ахматова

Анна Ахматова

«Туманы, улицы, медные кони, триумфальные арки подворотен, Ахматова, матросы и академики, Нева, перила, безропотные хвосты у хлебных лавок, шальные пули бесфонарных ночей — отлагаются в памяти пластом прошлого, как любовь, как болезнь, как годы».

Б. Темирязев

Автопортрет, написанный Ахматовой, с очень большим сходством, в 1913 году:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.

И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка.

И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.

И бледный рот слегка разжат.
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья.

Я встретился впервые с Анной Андреевной в Петербурге, в подвале "Бродячей Собаки", в конце 1913-го или в начале 1914-го года, после моего трехлетнего пребывания заграницей, где мы, может быть, тоже видели друг друга, не зная об этом. В предисловии ("Коротко о себе") к своей книге стихов (1961), Ахматова пишет:

"Две весны (1910 и 1911) я провела в Париже, где была свидетельницей первых триумфов русского балета".

В 1911-м году я тоже жил в Париже и присутствовал, в огромном театре Шатле, на триумфальной премьере русского

балета Александра Бенуа — Игоря Стравинского — Михаила Фокина “Петрушка”, и на других спектаклях Дягилевской труппы.

На следующей странице того же предисловия говорится:

“Примерно с середины двадцатых годов я начала очень усердно, и с большим интересом, заниматься архитектурой старого Петербурга.”

Это было также и моим увлечением, захватившим меня, когда я был еще подростком. Сестра моего отца, моя тетка, Анна Анненкова, вышла замуж за Николая Воронихина (личный врач императора Александра Третьего), внука Андрея Никифоровича Воронихина, знаменитого русского зодчего, о котором я уже говорил в главе, посвященной Максиму Горькому. С детских лет я любовался в квартире Воронихиных автопортретом их предка, висевшим на стене в просторной зале, и его архитектурными рисунками. Уже в гимназические годы я любил узнавать на улицах строения Бартоломео Растрелли, Доменико Трезини, Джиакомо Гваренги, Антонио Ринальди, Карло Росси, Валлэна де ля Мот, Андреаса Шлютера, Ричарда де Монферрана, Тома де Томона, Воронихина, Баженова, Стасова, Захарова... Петербургская классика.

Вся поэзия Ахматовой напоена петербургским воздухом. Поэзия Петербурга. Понятие трудно-определимое. Но мы, петербуржцы, это отчетливо чувствуем.

Вновь Исакий в облаченьи
Из литого серебра.
Стынет в грозном нетерпеньи
Конь Великого Петра.

Или:

Сердце бьется ровно, мерно,
Что мне долгие года!
Ведь под аркой, на Галерной
Наши тени навсегда.

....

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, —
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

(1913)

Может быть, поэтому Георгий Иванов посвятил Ахматовой стихотворение:

Петр в Голландии

На грубой синеве крутые облака
И парусных снастей над ними лес узорный.
Стучит плетеный хлыст о кожу башмака.
Прищурен глаз. Другой прижат к трубе подзорной.

Поодаль, в стороне — веселый ротозей,
Спешащий кауфер, гуляющая дама.
А книзу, у воды — таверна "Трех Друзей",
Где стекла пестрые с гербами Амстердама!

Знакомы так и верфь, и кубок костяной
В руках сановника, принесшего напиток,
Что нужно ли читать по небу развитой
Меж труб и гениев колеблющийся свиток?

* * *

Петербургские ночи, "Бродячая Собака" — ночной кабачок, расписанный Сергеем Судейкиным и посещаемый преимущественно литературно-художественной богемой. Борису Пронину, основателю "Бродячей Собаки", следовало бы поставить памятник. Объединить в своем подвальчике, на Михайловской площади, всю молодую русскую литературу и, в особенности, русскую поэзию, в годы, предшествовавшие первой мировой войне, было, конечно, не легко, и это нужно считать огромной заслугой.

Я помню, как Александр Блок, Андрей Белый и Валерий Брюсов, вожди символизма, читали там свою поэзию. Я помню, как впервые выступил там перед публикой юный Георгий Иванов; как Николай Евреинов читал и мимировал свои сценические миниатюры; как Велимир Хлебников мычащим голосом провозглашал "заумное"... Николай Гумилев, Владимир Маяковский, Георгий Адамович, Осип Мандельштам, Бенедикт Лившиц, Владимир Пяст, Михаил Кузмин, Константин Олимпов, Игорь Северянин, Сергей Есенин, Федор Сологуб, Василий Каменский, даже — Маринетти, даже Эмиль Верхарн...

Анна Ахматова, застенчивая и элегантно-небрежная красавица, со своей "незавитой челкой", прикрывавшей лоб, и с редкостной грацией полу-движений и полу-жестов, — читала, почти напевая, свои ранние стихи. Я не помню никого другого, кто

владел бы таким умением и такой музыкальной тонкостью чтения, какими располагала Ахматова. Пожалуй — Владимир Маяковский. Но если чтение Ахматовой, полное затушеванной напевности ее тихого голоса, было чтением "под сурдинку", то Маяковский скандировал свои поэмы "во весь голос", как он озаглавил одну из самых последних своих вещей, написанную незадолго до самоубийства. Стихи Маяковского тоже нужно было не только читать, но и слушать в исполнении автора. Когда он читал свою поэзию с эстрады, или просто в моей комнате, то можно было подумать, что слышишь ритмический грохот заводских машин.

Одно из первых стихотворений Ахматовой, услышанное мной в ее чтении, относилось к Пушкину и к Царскому Селу, где она провела свое детство и юность:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных, глухих берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Тогда-же (а может быть, несколько позже) Ахматова прочла, или напевно прошептала, стихотворение "Вечером":

...Он мне сказал: «Я верный друг!"
И моего коснулся платья.
Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук...

...А скорбных скрипок голоса
Поют за стелящимся дымом:
"Благослови же небеса:
Ты в первый раз одна с любимым".

Эти строфы говорят о Гумилеве.

И потом — еще одно восьмистишие, посвященное Н. Гумилеву, ее мужу, и написанное в 1912-м году:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращался я домой из школы.
Эти липы, верно, не забыли

Нашу встречу, мальчик мой веселый.
Только ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок,
А на жизнь мою, лучом нетленным,
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Грусть была, действительно, наиболее характерным выражением лица Ахматовой. Даже — когда она улыбалась. И эта чарующая грусть делала ее лицо особенно красивым. Всякий раз, когда я видел ее, слушал ее чтение или разговаривал с нею, я не мог оторваться от ее лица: глаза, губы, вся ее стройность были тоже символом поэзии.

* * *

В "Бродячей Собаке" Ахматова прочитала однажды стихотворение, посвященное Александру Блоку (1914 г.):

Я пришла к поэту в гости.
Ровно в полдень; в воскресенье;
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз...

...Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Я вспомнил это стихотворение потому, что я тоже был у Блока в этом доме, "у морских ворот Невы", в просторной комнате, которая навсегда запомнилась.

Приблизительно в то же время (декабрь 1913 г.) А. Блок написал стихотворение:

Анне Ахматовой

"Красота страшна", Вам скажут —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

"Красота проста", Вам скажут —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

Но, рассеяно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

"Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, что жизнь страшна".

Обмен монологами между двумя крупнейшми поэтами нашей эпохи.

* * *

В 1916-м году Ахматова послала Блоку одну из своих новых поэм — "У самого моря" — и получила в ответ следующее письмо:

"Многоуважаемая Анна Андреевна, хоть мне и очень плохо, ибо я окружен болезнями и заботами, все-таки мне приятно Вам ответить на посылку Вашей поэмы. Во-первых, поэму ужасно хвалили разные люди и по разным причинам, хвалили так, что я вовсе перестал в нее верить. Во-вторых, много я видел сборников стихов авторов *известных* и *неизвестных:* всегда почти — посмотришь, видишь, что должно быть очень хорошо пишут, а мне все не нужно, и скучно, так что начинаешь думать, что стихов вообще больше писать не надо; следующая стадия, — что стихов я не люблю; следующая — что стихи, вообще, занятие праздное; дальше — начинаешь уже всем об этом говорить громко. Не знаю, испытали ли Вы такие чувства; если да — то знаете, сколько во всем этом больного, лишнего груза.

"Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого отрадного, *светлого,* как сама поэма. Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши *вовсе* не знала, *у самого* моря, *самый* нежный, *самый* кроткий (в *Четках*), постоянные *совсем* (это, вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу). Тоже *сюжет;* не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо *экзотики,* не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больней. — Но все это пустяки, поэма настоящая и Вы — настоящая.

Преданный Вам Ал. Блок".

Пять лет спустя, по поводу выхода в свет второго издания "У самого моря» («Алконост", Петербург, 1921) поэтесса Мариэтта Шагинян писала (январь 1922):

"Разлука с книгой, — как с человеком, — испытание. После нее или не узнаешь вовсе, или видишь, что в забытьи — никогда ничего не забывалось, а только врастало в память, входило без имени в судьбу, в развитие вкуса, в язык, даже в веру...

"Такая вечно-незабываемая, и в забытьи животворящая, книга — поэма Ахматовой 'У самого моря'. Сейчас, когда старые издания исчезли, многие (особенно нынешний, недавно подросший читатель) и вовсе не читали этой поэмы. Для них она будет открытием; для нас — откровением.

"Разве не откровение то, что образы и ритм этой вещи, вначале таившие для нас острое, главным образом *эстетическое* очарование, нынче стали вдруг простыми и насущными, как произведения классические? Все в них сгустилось, опростилось, вошло в обращение, стало элементом речи. Ритм, казавшийся изломанным, обнаружил глубочайшее сродство с русскою народною песней. Образы, простота которых в ту пору казалась изысканной (именно изысканной, задуманной), нынче воистину становятся простотою, рисунком верным и вечным по своей абсолютной правде...

"Вся поэма кажется вам чудеснейшей раковиной, полной шуму от моря и ветра (и от прилива крови к голове), совсем так, как если бы вы приложили к уху настоящую раковину...

"Изысканная петербурженка, питомица когда-то модного акмеизма, такая модная и сама, — она таит под этой личиною чудеснейшую, простейшую, простонародную лирику, воистину простонародную и вечную именно в этом неувядаемом, подпочвенном ее естестве...

"Это — не исследование, а только любовная встреча с книгой, — ставшей для меня, сквозь испытание пятилетней разлуки, — неисчерпаемо нужной и близкой.

"Из всех, ныне живущих русских поэтов, Анна Ахматова — самый нужный русский поэт. Мы умеем любить ушедших. *Если бы научились мы беречь и любить живущих!"*

* * *

Воспоминаниям об Александре Блоке Ахматова осталась верна до сих пор. Так, в 1944-1960 годах (то-есть, через 23-39 лет после смерти поэта) она посвятила ему три стихотворения:

1

...Там все теперь сияет, все в росе,
И небо забирается высоко,
И помнит Рогачевское шоссе
Разбойный посвист молодого Блока.

2

...И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

3

Он прав — опять фонарь, аптека,[1]
Нева, безмолвие, гранит...
Как памятник началу века,
Там этот человек стоит...

* * *

Ахматова написала свое первое стихотворение, по ее собственному признанию, в одиннадцатилетнем возрасте, в 1900 году. Печататься стала в 1911-м году. Через год вышел первый сборник ее стихов "Вечер", принесший ей заслуженную известность. Следующий сборник "Четки" сделал ее славу равной славе Блока, и с этого года (1914) сборники стихов Ахматовой постепенно становятся настольными книгами целого поколения. "Белая стая", "Подорожник", "Anno Domini".

О сборнике "Anno Domini", вышедшем в 1922-м году (изд. "Петрополис", Петербург), замечательно отозвался Виктор Шкловский:

"Это как будто отрывки из дневника, — писал он. — Странно и страшно читать эти записи. Я не могу цитировать в журнале эти стихи.

Мне кажется, что я выдаю чью-то тайну.

Нельзя разлучать этих стихов.

В искусстве рассказывает человек про себя, и страшно это,

---

[1] Ссылка на стихотворение А. Блока (1912 г.):

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

не потому, что страшен человек, а страшно открытие человека...

Нет стыда у искусства...

Почему же поэты могут не стыдиться? Потому, что их дневник, их исповеди превращены в стихи...

Человеческая судьба стала художественным приемом.

Приемом.

Да, приемом.

Это я сейчас перерезаю и перевязываю пуповину рожденного искусства.

И говорю:

Ты живешь отдельно.

Прославим оторванность искусства от жизни, прославим смелость и мудрость поэтов, знающих, что *жизнь, переходящая в стихи, уже не жизнь.*

Она входит туда по другому отбору.

Так крест распятия был уже не деревом...

Свобода поэзии, отличность понятий, входящих в нее, от тех же понятий до претворения — вот разгадка лирики.

Вот почему прекрасна прекрасная книга Анны Ахматовой и позорна была и будет работа критиков всех времен и народов, разламывающих и разнимающих стихи поэта на признания и свидетельства".

Юный Георгий Иванов — о "Подорожнике" (1921):

"Новая книга *Подорожник* Анны Ахматовой есть как бы антология всего творчества поэта... Вряд-ли я ошибусь, предположив, что в *Подорожнике* собраны стихи, не вошедшие в предыдущие сборники, благодаря чрезмерной строгости поэта к самому себе, — чрезмерной, так как и среди собранных в *Подорожнике* есть целый ряд превосходных, которые всеми ценителями поэзии прочтутся с волнением и радостью. Вот одно из них:

Мурка, не ходи, там сыч
На подушке вышит,
Мурка серый, не мурлычь,
Дедушка услышит.

Няня, не горит свеча,
И скребутся мыши.
Я боюсь того сыча,
Для чего он вышит.

Ахматова принадлежит к числу тех немногих поэтов, каждая строчка которых есть драгоценность. *Подорожник...* — это пре-

красная и живая книга, которая не только прочтется, но будет неоднократно перечитываться”.

Георгий Иванов был прав. Сколько раз я перечитывал «Подорожник”, как, впрочем, и другие книги Ахматовой? А детский шопот о сыче и Мурке (записанный поэтессой еще в 1914-м году) давным давно запомнил наизусть.

* * *

Печальная красавица, казавшаяся скромной отшельницей, наряженной в модное платье светской прелестницы! Я сделал с Ахматовой в 1921-м году два портретных наброска: один — пером, другой — в красках, гуашью. Ахматова позировала мне с примерной терпеливостью, положив левую руку на грудь. Во время сеанса мы говорили, вероятнее всего, о чем-нибудь весьма невинном, обывательском, о каком-нибудь ни-о-чем. Портрет, сделанный пером, был сначала воспроизведен в книге моих портретов (изд. “Петрополис”, Петербург, 1922), затем, в 1923-м году — во втором издании “Anno Domini”. После этого, в течении многих лет, он воспроизводился во Франции, Германии, Италии, Соединенных Штатах Америки, Аргентине и в других странах. Об этом рисунке Евг. Замятин писал:

“Портрет Ахматовой — или, точней: портрет бровей Ахматовой. От них — как облака — легкие, тяжелые тени по лицу, и в них — столько утрат. Они, как ключ в музыкальной пьесе: поставлен этот ключ — и слышить, чтó говорят глаза, траур волос, черные четки на гребне”.

Оригинал этого рисунка принадлежит Я. Н. Блоху, основателю издательства “Петрополис”. Второй красочный портрет был впервые воспроизведен во Франции, в 1962-м году, в журнале “Возрождение”. Этот портрет до сих пор висит в Париже, в моем рабочем кабинете.

* * *

А. Блоком и Г. Ивановым не исчерпывается список поэтов, посвятивших свои произведения Ахматовой. Н. Гумилев посвятил ей целый сборник. Вот стихотворение Марины Цветаевой:

Ахматовой

Чем полосынька твоя
Нынче выжнется?
Чернокосынька моя!
Чернокнижница!..

...Не загладить тех могил
Слезой, славою.
Один заживо ходил —
Как удавленный.

Другой к стеночке пошел
Искать прибыли.
(И гордец же был, сокол!)
Разом выбыли.

Высоко твои братья!
Не докличешься!
Яснооконька моя,
Чернокнижница!..

И еще — цветаевский отрывок из стихов "К Ахматовой":

...Но вал моей гордыни польской —
Как пал он! — С златозарных гор
Мои стихи — как добровольцы
К тебе стекались под шатер.

Следя полночные наезды
Бдил добровольческий табун,
Пока беседовали звезды
С Единодержицею струн.

Этот отрывок уже похож на культ...

* * *

Несмотря на свою громкую славу и на страшную эпоху войны и революции, поэзия Ахматовой, верной своим чувствам, оставалась попрежнему интимной, сохраняя аристократическую сдержанность и простоту своих форм. Именно в этом сказывалась гипнотическая сила ее стихов, благодаря чему строфы Ахматовой, услышанные или прочитанные всего один раз, часто сохранялись в памяти на долгое время.

Те же непосредственность, простота, порой — застенчивая шутливость (с грустной улыбкой) и полное отсутствие претенциозности Ахматовой всегда удивляли меня при встречах и беседах с ней.

В начале двадцатых годов Ахматова жила некоторое время в одной квартире со своей давней подругой, Ольгой Афанасьевной Глебовой-Судейкиной, о которой я упоминал в главе об Александре Блоке. Мне известны два стихотворения Ахматовой, посвященные Оленьке Судейкиной:

Голос памяти

Что ты видишь, тускло на стену смотря,
В час, когда на небе поздняя заря?

Чайку ли на синей скатерти воды,
Или флорентийские сады?..

Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен?...
(1913, сборник "Четки").

Второе стихотворение — без названия:

О. А. Г. С.

Пророчишь, горькая, и руки уронила,
Прилипла прядь волос к бескровному челу,
И улыбаешься — о, не одну пчелу
Румяная улыбка соблазнила
И бабочку смутила не одну...
(1921, сборник "Anno Domini").

Как-то раз, после вечера, проведенного во «Всемирной Литературе", зябкой ночью поздней осени, я провожал Оленьку до ее дома. Пошел дождь, превратившийся в ливень. Подойдя к подъезду, Оленька предложила мне зайти к ней посидеть, так как у меня не было ни зонтика, ни непромокаемого пальто. Было около часа ночи, но я согласился. Оленька провела меня в свою комнату. В другой комнате Ахматова была уже в постели, и я ее не увидел. Мы говорили с полчаса с Судейкиной. Ливень за окном не унимался.

— Ложись на диван, — сказала Оленька, — уйдешь завтра утром, авось подсохнет.

В комнате Судейкиной, кроме ее постели, была еще небольшая оттоманка с подушками. Я снова согласился. Квартира, разумеет-



Ольга Глебова-Судейкина

ся, не отапливалась. Не сняв пиджака, я прилег на диван. Оленька подняла с полу небольшой коврик и прикрыла им меня.

— Немножко грязненький, но все же согреет, — добавила она, погасила свет и стала раздеваться, чтобы лечь в свою постель. Через несколько минут я заснул. Меня разбудил легкий стук в дверь комнаты. Оленька, укутанная одеялами, проснулась тоже. Было светлое утро. Дверь приотворилась, и в комнату вошла Ахматова с подносом, на котором — чашки, липовый чай, непременный сахарин и ломтики черного хлеба. На темном платье — полосатый передник.

— Принесла ребятишкам покушать, — улыбнулась Ахматова, — потчуйтесь на здоровье!

Все засмеялись. Откинув коврик, я встал с оттоманки и одернул пиджак. Судейкина присела на постели, прикрытая до пояса одеялом. Ливень кончился, сквозь оконные шторки светило солнце. Ахматова поставила поднос на одеяло и села на край кровати. Я придвинул стул, и — втроем — мы весело позавтракали.

Что может быть скромнее и уютнее этой сцены? Я должен сознаться, что липовый чай с сахарином были в тот день для меня много вкуснее, чем самые изысканные блюда где-нибудь в Tour d'Argent или у Максима (что подтверждает очень модную в те годы "теорию относительности" Эйнштейна).

* * *

В сталинский период, в тридцатых годах, Ахматова, подобно Пастернаку и ряду других художников пера, вынуждена была, как поэт, умолкнуть и заняться другими вещами. Но в так называемые "патриотические" годы второй мировой войны, прозванной "отечественной", восстановившей (по приказу коммунистического интернационала) военные чины, погоны, эполеты, народившая маршалов и вернувшая к жизни раздавленный термин "Родина", — поэзия Ахматовой вновь зазвучала. По окончании войны, в первых числах августа 1946-го года, приезжали в Париж Илья Эренбург и Константин Симонов. Русские писатели, жившие в Париже, устроили для советских гостей дружеский прием, в квартире Аркадия Руманова. Встречи с советскими приезжими меня всегда интересуют, и я тоже пришел на этот вечер. Говоря о литературной жизни в Советском Союзе, Эренбург рассказал, между прочим, о первом выступлении Ахматовой после ее возрождения. Это произошло в Москве, в Колонном зале Дома Союзов (где, в 1924 году, состоялись траурные церемонии во-

круг трупа Ленина). Когда Ахматова появилась на эстраде, то все присутствовавшие в зале (их было около трех тысяч человек) встали и стоя прослушали все ее стихотворения, после чего бурным аплодисментам не было конца. Эренбург рассказывал об этом весьма торжественно, желая показать "либеральность" советского режима.

В поздний час, уходя с нашего приема, Эренбург и я условились встретиться через два дня в его отеле, на улице Бак. По случайному совпадению, накануне этой встречи, я прочел в какой-то советской газете (вероятно — в "Правде") извещение о том, что поэзия Ахматовой была снова резко осуждена постановлением ЦК ВКП(б) от 14-го августа, вновь прекращена печатанием и что Ахматова исключена из Союза Писателей СССР. Вот текст этого "постановления", который я выписал из сборника "Советский театр и современность", изданного в Москве, в 1947-м году:

"Журнал 'Звезда' всячески популяризирует произведения писательницы Ахматовой, литературная и общественно-политическая физиономия которой давным-давно известна советской общественности. Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии. Ее стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, — *искусство для искусства,* не желающей итти в ногу со своим народом, наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе. Предоставление Ахматовой активной роли в журнале, несомненно, внесло элементы идейного разброда и дезорганизации в среду ленинградских писателей...

ЦК отмечает, что особенно плохо ведется журнал 'Ленинград', который постоянно предоставлял свои страницы для пустых и аполитичных стихотворений Ахматовой...

ЦК устанавливает, что Правление Союза советских писателей и, в частности, его председатель т. Тихонов, не только не вели борьбы с вредными влияниями Ахматовой, но даже попустительствовали проникновению в журналы чуждых советской литературе тенденций и нравов...

ЦК ВКП(б) постановляет: прекратить доступ в журнал произведений Ахматовой".

Не больше и не меньше. Впрочем, нет: больше, так как в том

же сборнике помещен текст доклада Андрея Жданова — на ту же тему:

"О литературном *творчестве* Анны Ахматовой. Ее произведения за последнее время появляются в ленинградских журналах в порядке *расширенного воспроизводства*. Это так же удивительно и противоестественно, как если бы кто-либо сейчас стал переиздавать произведения Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузмина, Андрея Белого, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба, Зиновьевой-Аннибал и т. д. и т. п., т. е. всех тех, кого наша передовая общественность и литература всегда считали представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и искусстве...

Анна Ахматова является одним из представителей этого безыдейного реакционного литературного болота. Она принадлежит к так называемой литературной группе акмеистов, вышедших в свое время из рядов символистов, и является одним из знаменосцев пустой, безыдейной, аристократическо-салонной поэзии, абсолютно чуждой советской литературе. Акмеисты представляли из себя крайне индивидуалистическое направление в искусстве. Они проповедывали теорию *искусства для искусства, красоты ради красоты,* знать ничего не хотели о народе, о его нуждах и интересах, об общественной жизни...

Тематика Ахматовой насквозь индивидуалистическая. До убожества ограничен диапазон ее поэзии, — поэзии взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной. Основное у нее — это любовно-эротические мотивы, переплетенные с мотивами грусти, тоски, смерти, мистики, обреченности. Чувство обреченности — чувство, понятное для общественного сознания вымирающей группы, — мрачные тона предсмертной безнадежности, мистические переживания пополам с эротикой — таков духовный мир Ахматовой, одного из осколков безвозвратно канувшего в вечность мира старой дворянской культуры, *добрых старых екатерининских времен.* Не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой.

Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом...

(Ахматова, *Anno Domini*).

Такова Ахматова с ее маленькой, узкой личной жизнью, ничтожной и религиозно-мистической эротикой.

Ахматовская поэзия совершенно далека от народа. Это — поэзия десяти тысяч верхних слоев старой дворянской России, обреченных, которым ничего уже не оставалось, как только вздыхать по *доброму, старому времени*. Помещичьи усадьбы екатерининских времен с вековыми липовыми аллеями, фонтанами, статуями и каменными гербами на воротах. Дворянский Петербург; Царское Село; вокзал в Павловске и прочие реликвии дворянской культуры. Все это кануло в невозвратимое прошлое!.. *Все расхищено, предано, продано,* — так пишет Ахматова...

Почему вдруг понадобилось популяризировать поэзию Ахматовой? Какое она имеет отношение к нам, советским людям? Почему нужно предоставлять литературную трибуну всем этим упадочным и глубоко чуждым нам литературным направлениям?..

И вдруг на 29-м году социалистической революции появляются вновь на сцену некоторые музейные редкости из мира теней и начинают поучать нашу молодежь, как нужно жить. Перед Ахматовой широко раскрывают ворота ленинградского журнала, и ей свободно предоставляется отравлять сознание молодежи тлетворным духом своей поэзии.

В журнале 'Ленинград', в одном из номеров, опубликовано нечто вроде сводки произведений Ахматовой, написанных в период с 1909 по 1944 год. Там наряду с прочим хламом есть одно стихотворение, написанное в эвакуации во время Великой Отечественной войны. В этом стихотворении она пишет о своем одиночестве, которое она вынуждена делить с черным котом. Смотрит на нее черный кот, как глаз столетия. Тема не новая. О черном коте Ахматова писала и в 1909 году. Настроения одиночества и безысходности, чуждые советской литературе, связывают весь исторический путь *творчества* Ахматовой.

Что общего между этой поэзией, интересами нашего народа и государства? Ровным счетом ничего. Творчество Ахматовой — дело далекого прошлого; оно чуждо современной советской действительности и не может быть терпимо на страницах наших журналов... Что поучительного могут дать произведения Ахматовой нашей молодежи? Ничего, кроме вреда. Эти произведения могут только посеять уныние, упадок духа, пессимизм, стремление уйти от насущных вопросов общественной жизни, отойти от широкой дороги общественной жизни и деятельности в узенький мирок

личных переживаний. Как можно отдать в ее руки воспитание нашей молодежи?! А между тем Ахматову с большой готовностью печатали то в 'Звезде', то в 'Ленинграде', да еще отдельными сборниками издавали. Это грубая политическая ошибка...

Возьмите далее тему о советской женщине. Разве можно культивировать среди советских читателей и читательниц присущие Ахматовой постыдные взгляды на роль и призвание женщины, не давая истинно правдивого представления о современной советской женщине вообще, о ленинградской девушке и женщине-героине, в частности, которые вынесли на своих плечах огромные трудности военных лет, самоотверженно трудятся ныне над разрешением трудных задач восстановления хозяйства?..

Все мы любим Ленинград, все мы любим нашу ленинградскую партийную организацию как один из передовых отрядов нашей партии. В Ленинграде не должно быть прибежища для разных примазавшихся литературных проходимцев, которые хотят использовать Ленинград в своих целях. Для Ахматовой и подобных Ленинград советский не дорог. Они хотят видеть в нем олицетворение иных общественно-политических порядков и иной идеологии. Старый Петербург, Медный Всадник, как образ этого старого Петербурга, — вот что маячит перед их глазами. А мы любим Ленинград советский, Ленинград как передовой центр советской культуры".

Приведенный выше текст постановления ЦК ВКП(б) был, в частности, опубликован полностью в Москве, в журнале "Культура и Жизнь", № 6, от 20-го августа 1946-го года. Полный текст доклада А. Жданова — в том же журнале, в № 10, от 30-го сентября 1946-го года. Но для меня было достаточно и краткого газетного сообщения о том, что поэзия Ахматовой снова запрещена к печатанью и что Ахматова исключена из Союза Писателей СССР, чтобы при новой встрече с Эренбургом в гостинице на улице Бак, спросить его, что он *теперь* скажет об Ахматовой? Эренбург недружелюбно взглянул на меня и заявил, что он ничего не скажет, так как еще "недостаточно осведомлен".

* * *

"Эротические мотивы"! Я никогда не чувствовал их в поэзии Ахматовой. Любовь — да. О любви она писала много. Но о любви писал и Пушкин. И разве только один Пушкин? И все — по разному.

Юрий Мандельштам (Юрий, а не Осип) говорил в своей статье "О любви" (сборник "Литературный смотр", Париж, 1939):

"Любовь меняется, ибо меняется сознание и духовное содержание человека... Любовь — не отвлеченное понятие, а живая реальность... Любовь — непрерывная цепь чудес... Само возникновение любви — чудо... В любви есть неиссякаемый источник лиризма. Вероятно, поэтому любовь всегда была основной темой поэзии... Любовь — не только тема поэзии, но и ее источник...

Некоторые люди любят повторять, что не верят в любовь. Для меня это звучит так же, как если бы они заявили, что не верят в воздух, которым дышат. Ахматовские строчки:

Придумал какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле —

не больше, чем раздраженная реакция утомленного психологизмом сознания. Если бы Ахматова усомнилась в существовании любви на самом деле, то не писала бы об этом стихов...

Стендаль, в бытность свою консулом в Чивитта-Веккии, предчувствуя приближение смерти, сам составил себе эпитафию: *Анри Бейль. Жил, писал, любил.* Я не знаю более достойной надгробной надписи".

Любопытно также (если этот легкомысленный термин в данном случае применим) читать ждановский "марксо-ленинский-сталинский" материалистический бред — рядом с процитированными здесь статьями Мариэтты Шагинян и Виктора Шкловского.

Впрочем, ничто не вечно под луной. В толстом московском ежемесячном журнале "Новый Мир", от 1959-го года, в статье того же Шкловского "Несколько слов о реализме у нас и на Западе", я прочел:

"Путь социалистического реализма не выдуман и не сейчас возник, он путь для человечества; он неизбежен; человечество движется вперед, только осознавая себя и свою общность".

* * *

Я покинул Советский Союз летом 1924-го года, семь месяцев спустя после смерти Ленина, и с тех пор не встречал Анну Андреевну Ахматову, не переставая, однако, читать все ее вещи, которым удавалось проникнут в печать. И вот, в последних числах июня 1961-го года, то-есть — в пятилетие хрущевской

"десталинизации", я получил из Москвы только что вышедший в Государственном Издательстве Художественной Литературы сборник стихотворений Анны Ахматовой, от 1909-го до 1960-го года. Благоговейно раскрыв его, я увидел на титульном листе следующую надпись, сделанную пером, от руки:

Милому
Юрию Павловичу
Анненкову,
дружески
Ахматова.
Москва, 20 июня 1961 г.

Мне не стыдно теперь признаться: прочитав эти строки, я, несмотря на мой возраст, не мог удержать слез.

В качестве фронтисписа, в книге помещен фотографический портрет Ахматовой, снятый в сороковых годах, когда Ахматова уже вступала в пятое десятилетие своей жизни. Но этот снимок оказался до странности похожим на мой гуашный портрет: тот же взгляд, та же "незавитая челка", прикрывшая лоб, тот же поворот лица, то же скромное декольте.

Этот томик — одна из моих самых незаменимых драгоценностей.

* * *

В конце уже упомянутого предисловия "Коротко о себе" Ахматова пишет:

"Читатель этой книги увидит, что я не переставала писать стихи" .

Читатель, знающий Ахматову, никогда в этом не сомневался. Он жалеет только, что в новой книге, носящей *ретроспективный* характер (1909-1960), нет ни одного стихотворения, написанного в 1923, 1925, 1926, 1928, 1930, 1932, 1933, 1935, 1937 и 1938 годах. Затем — снова пустыня: 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1953, 1954, 1955 годы. Читатель жалет также, что 1927, 1929, 1931, 1934, 1939, 1956 и 1957 годы принесли ему в этой книге всего по одному стихотворению. Читатель выражает надежду, что в ближайшем будущем поэзия Ахматовой этих "стертых" лет станет, наконец, для него доступной.

Впрочем, очень немногочисленные строки, написанные в эти годы, сумели появиться в сборнике Ахматовой "Реквием", выпущенном Товариществом Зарубежных Писателей (Мюнхен, 1963).

Для меня — "Реквием" А. Ахматовой — возрождение ее укрытой поэзии.

* * *

5 июня 1965 года на мою долю выпал счастливый случай присутствовать, в амфитеатре Оксфордского университета, на торжественной церемонии присуждения Анне Ахматовой звания доктора honoris causa. Кроме Ахматовой, таким же дипломом были одновременно награждены английский поэт Сигфрид Бассин, английский прозаик Жофрей Кейнс и итальянский профессор, флорентинец Джианфранко Контини, специалист по Данте.

Трудно сказать, кого было больше среди переполнившей зал публики: людей зрелого возраста или молодежи, в большинстве, вероятно, студенческой.

Появление Ахматовой, облаченной в классическую "докторскую" тогу, вызвало единодушные аплодисменты, превратившиеся в подлинную овацию после официального доклада о заслугах русской поэтессы.

Часа через два после этого события, в моей отдельной комнате раздался телефонный звонок: говорил по-русски женский голос от имени Ахматовой. Узнав, что я нахожусь в Оксфорде, Ахматова просила меня возможно скорее приехать к ней. Я не замедлил исполнить ее желание.

— Страшно подумать: почти полных полвека! — сказала Ахматова, протянув мне свою руку.

Наша беседа длилась более двух часов. Воспоминание, вопросы, разговор обо всем. Ахматова сказала мне, что она получала все мои письма и, что советские туристы, бывавшие в Париже и видевшие меня, всегда передавали ей мои приветы. Меня чрезвычайно тронуло, что Ахматова вспомнила даже о том, как в 1921 году она позировала мне в моей квартире, сказав, что это происходило в яркий, солнечный июльский день, и что она была одета в очень красивое синее шелковое платье.

Но еще более меня тронуло нечто совершенно неожиданное: Ахматова привезла с собой в Оксфорд и подарила мне одну страшно ценную для меня фотографию, относящуюся к первым дням войны 1914 года. В один из этих дней, зная, что по Невскому проспекту будут идти мобилизованные, Корней Чуковский и я решили пойти на эту улицу. Там, совершенно случайно, с нами встретился и присоединился к нам Осип Мандельштам, о котором Ахматова написала замечательную статью в нью-йорк-

ском журнале "Воздушные Пути" (№ 4. 1965). Когда стали проходить мобилизованные, еще не в военной форме, с тюками на плечах, то вдруг из их рядов вышел, тоже с тюком, и подбежал к нам поэт Бенедикт Лившиц. Мы обнимали его, жали ему руки, когда к нам подошел незнакомый фотограф и попросил разрешение снять нас. Мы взяли друг друга под руки и были так вчетвером сфотографированы...

Ахматова приехала в Оксфорд в сопровождении очень симпатичной, молоденькой Ани Каминской, внучки Николая Пунина, известного русского искусствоведа, теоретика и защитника авангардных форм художественных исканий в первые годы революции, с которым я был в товарищеских отношениях. Второй спутницей была американская студентка, проживающая в Англии, Аманда Чейс Айгт, изучающая русский язык и уже неплохо говорящая на нем. Теперь она готовит книгу о поэзии Ахматовой.

Я виделся с Ахматовой в Оксфорде три раза. Само собой разумеется, наши разговоры сводились главным образом к взаимным расспросам о литературе, об изобразительном искусстве, о музыке, о театре — в СССР и за рубежом, а так же — о наших общих друзьях, живущих там и живущих здесь.

Мы расстались очень дружески, и я вернулся в Париж 8 июня. Но 17 июня, неожиданно, Анна Ахматова тоже приехала в Париж, где пробыла четыре дня. По случайному совпадению она поселилась в отеле "Наполеон", на авеню Фриэдланд, около площади Этуаль, отеле, управляемом Иваном Сергеевичем Маковским, сыном Сергея Константиновича Маковского, поэта и основателя знаменитого художественно-литературного журнала "Аполлон", где были напечатаны ранние стихотворения Ахматовой, о чем я подробнее говорю в главе, посвященной С. Маковскому. Иван Маковский, узнав, что в его отеле остановилась Ахматова, послал в ее комнату огромный букет цветов.

Встретившись в этом отеле, мы заговорили о наших далеких парижских воспоминаниях, о балетах Дягилева и, конечно, о художнике Амедео Модильяни, сделавшем с Ахматовой несколько портретных набросков в 1911 году, и о котором она тоже интересно рассказала в журнале "Воздушные Пути". Затем — о монпарнасских кофейнях, о ночных кабачках Монмартра и Латинского квартала, но вскоре, незаметно, оказались на Михайловской площади в Петербурге, в "Бродячей Собаке" Пронина. Там Ахматова поведала мне, что название питерской улицы, на кото-

рой я жил и где Ахматова мне позировала — Кирочная улица — было, в месяцы осады Петербурга гитлеровской армией, заменено другим именем, потому, что слово "Кирочная" происходит от немецкого слова Kirche (церковь). На этой улице, действительно находилась немецкая церковь, при немецкой школе (Annenschule)...

Я пригласил Ахматову приехать ко мне к обеду на следующий день с Аней Каминской и с американской студенткой. Ахматова сразу же согласилась, и суббота 19 июня останется для меня одним из незабываемых дней. В рабочем кабинете и в библиотеке, на стенах — мои портреты Бориса Пильняка, Исаака Бабеля, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Казимира Малевича, Алексея Толстого, Никиты Балиева, Леонида Андреева (1911 г.), Валерия Инкижинова, а также — гуашный портрет Ахматовой, знакомый ей лишь по фотографиям, так как он был закончен мною уже в Париже.

— Мне кажется, что я вернулась в мою молодость, — прошептала Ахматова, оглядываясь на эти рисунки.

— Мне тоже, потому что *вы* здесь, — ответил я...

---

21 июня, в 11 часов утра, Ахматова и Каминская уезжали в Москву, с Северного вокзала. Я приехал туда проводить их, Аня и Аманда сидели на перроне, что-то записывая друг другу. Я встретил там же художника Димитрия Бушена, Сергея Эрнста и приехавшую из Америки Нину Берберову, с которой я не виделся уже многие годы.

Анна Ахматова была уже в купе спального вагона Париж-Москва. Она сказала мне, что утром, вследствие усталости и сильных душевных волнений, у нее начались боли в груди и что ей пришлось принять специальные пилюли, но что теперь все уладилось и она чувствует себя хорошо. Я спросил какое у нее осталось впечатление от этого почти трехнедельного пребывания заграницей? Ахматова сказала, что она никак не ожидала такого радушного, такого теплого приема со стороны всех, кого она встретила и с кем ей удалось беседовать, и что она никогда не забудет этого путешествия. Мы трижды поцеловались.

Когда поезд тронулся, Ахматова и Аня, стоя у открытого окна вагона, очень ласково махали нам руками до тех пор, пока вагон не скрылся.



Велимир Хлебников

Велимир Хлебников

«Я избрал цвет для гласных букв: А — черная, Е — белое, И — красное, О — голубое, У — зеленое. Я установил форму и движение для каждой согласной буквы... Я писал молчания, я запечатлевал необъяснимое».

Артур Рембо.

«Существительное и глагол совпадают, — первое — с краской, второе — с линией».

Александр Блок.

«Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой».

Б. Пастернак.

«Пишу исключительно по слуху... Словотворчество есть хождение по следу слуха народного, хождение по слуху. Все же остальное — не подлинное искусство, а литература».

Марина Цветаева.

Велимир Хлебников был подлинным и чистым артистом слова, который отказывался придавать слову документальный, объяснительный, практический смысл. “Желание *умно* — а не *заумно* понять слово привело к гибели художественного отношения к слову. Привожу это как предостережение”, — писал он. Мы находим у Хлебникова его собственную и неоспоримую правду творчества, отрицающую всякий компромисс и всякую зависимость, которые художник может иметь с реальностью.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяльствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно смех надсмейных смеячей!
Смейно, смейно,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Эти одиннадцать строк, озаглавленные "Заклятие смехом", написанные в 1908 году, сделали их автора в русских литературных кругах знаменитым.

С тех пор прошло более полвека. Было бы неразумным пренебречь этой очевидностью. Позже, в 1919 году, Хлебников утверждал, что в этой короткой поэме "были узлы будущего — малый выход бога огня и его веселый плеск. Когда я замечал, — продолжал Хлебников, — как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова".

* * *

Известный языковед и профессор филологии Жирмунский говорил своим ученикам: "первые восемнадцать языков очень трудно изучить, но зато потом — все остальные языки сами входят в рот".

В свое время, под влиянием моих разговоров с поэтом Балтрушайтисом (литовского происхождения), я очень интересовался фонетикой литовского языка, признанного одним из самых древних *живых* языков, унаследовавшим это преимущество непосредственно от санскритских корней. Литовский язык открывал доисторическую страницу в культуре индо-европейских народов. Сопоставления и сравнения языковых звучаний уводят филолога к единому первоисточнику человеческой речи.

"Увидя, что корни слов лишь призраки, — писал Хлебников, — за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки — мое отношение к азбуке. Путь к мировому заумному языку... вне быта и жизненных польз".

Это сближает нас с воззрениями сегодняшней литературной школы, получившей название "леттризм" (по-русски — буквенность), которая объявляет, что "геометрическая основа суммы согласных и гласных, сведенная к линейной красоте, содержит международную азбуку поэзии", и что, следовательно, поэзия


G. Annenkoff. 1948

"леттристов" становится "не только французской поэзией, но поэзией мировой" (поэт Изидор Изу).

Французский драматург и поэт, мой друг Жак Одиберти, опубликовал в 1950 году:

Brother woman
noch ein mal einmal a woman
sur un lit for the ficamento
for thy red and black business
ploum, ploum night! Stars! God!
mon petit monsieur God.
Une gonzesse sur un plumard
noch ein mal for ever
l'été comme l'hiver
mloum! ploum!...

Caro Audiberti! Это, действительно, sehr schoen! Однако, несмотря на очевидную попытку "омеждународить" поэзию, это стихотворение не имеет ничего общего ни с "заумным мировым языком" Хлебникова, ни с "мировой" поэзией Изидора Изу.

* * *

Велимир Хлебников, мой близкий товарищ, был по сравнению с другими поэтами, странен, неотразим и патологически молчалив. Иногда, у меня — в Петербурге или в Куоккале, мы проводили длинные бессонные ночи, не произнеся ни одного слова. Забившись в кресло, похожий на цаплю, Хлебников пристально смотрел на меня, я отвечал ему тем же. Было нечто гипнотизирующее в этом напряженном молчании и в удивительно выразительных глазах моего собеседника. Я не помню, курил он или не курил. По всей вероятности — курил. Не нарушая молчания, мы не останавливали нашего разговора, главным образом — об искусстве, но иногда и на более широкие темы, до политики включительно. Однажды, заметив, что Хлебников закрыл глаза, я неслышно встал со стула, чтобы покинуть комнату, не разбудив его.

— Не прерывайте меня, — произнес вслух Хлебников, не открывая глаз, — поболтаем еще немного. Пожалуйста!

Время от времени наш бессловесный диалог превращался даже в спор, полный грозовой немоты и окончился как-то раз, около пяти часов утра, подлинной немой ссорой. Хлебников выпря-

Жак Одиберти

мился, вскочил с кресла и, взглянув на меня с ненавистью, сделал несколько шагов к двери. В качестве хозяина дома, вспомнив долг гостеприимства, я взял Хлебникова за плечо:

— Куда вы бежите в такой час, Велимир?

— Бегу! — оборвал он, упорствуя, но, придя в себя, снова утонул в кресле и в немоте.

Минут двадцать спустя, молчаливо, мы помирились.

Возможно, что бессловесные разговоры, часто — весьма интересные и глубоко содержательные, лежали у Хлебникова в основе его языка, который он называл "заумным" и который оформился в его поэзии. Трансцендентальные слова Хлебникова были чрезвычайно образны:

Трепетва
Зарошь
Умнязь
Дышва
Пенязь
Помирва
Варошь
Вечазь

Плещва
Студошь
Жриязь
Желва
Жарошь
Храмязь
Плаква
Сухошь

Будязь
Лепетва
Мокошь
Вылязь
Нежва
Темошь
Новязь

Ла-ла сов! ли-ли соб!
Жун-жан — соб леле.
Соб леле! ла, ла, соб.
Жун-жан! жун-жан!

Эти отрывки Хлебникова относятся к 1912 году. Алексей Крученых, его спутник, знаменосец и, порой, водитель, напечатал в том же году:

Дыр, бул, щил
Убещур
Р, И, поэц...

Был ли это футуризм? Или — дадаизм? Сюрреализм? Леттризм? Этот последний термин, впрочем, тогда еще не существовал. То были, как мы видели, "алфавитные струны", "крошки алфавита", "буквы". Николай Кульбин (умерший в 1917 году), военный врач, интереснейший художник и неутомимый проповедник артистического авангарда, исключительный персонаж в русской предреволюционной интеллектуальной богеме, прозванный "доктором от футуризма", написал в 1913 году,

"трактат" длиной в добрую страницу, о "значении буквы", или — о "букве-мухе", как он сам любил говорить.

— Я восхищаюсь ею, я восхищаюсь ими, этими мудрыми двухкрылыми! — восклицал он, —— смотрите на нее, смотрите на них: они перелетают от одного слова к другому, от одного языка к другому, такие точные, такие легкие! Оставьте их делать то, что они хотят!

Изидор Изу, сегодняшний "леттрист", "буквенник", старался доказать (в 1955 году), что Хлебников был просто-напросто "славянским футуристом, переводившим на свой язык буквы из поэм Маринетти". Здесь заключено неоспоримое недоразумение: "славянские футуристы" не были футуристами Маринетти. Термин "футуризм" мы не приняли в те годы, как обозначение литературного направления или художественной школы. Этот термин нам понравился, и мы его приняли в его примитивном, переведенном на русский язык, смысле: искусство "будущего", искусство, ищущее *новых* форм. Только и всего. В русской поэзии, футуризм, как движение, вытекавшее из итальянского футуризма, не существовало. Термин "футуризм" символизировал для нас лишь разрыв с пережитками и традициями, иными словами — скачок в *будущее*. Слово "футуризм" не обозначало для нас никакой программы, никакой определенной эстетики.

Больше того: идеологическая, эстетическая и структурная программа итальянского футуризма подняла в нас решительную оппозицию, и мы встретили Маринетти в России, в 1914 году, волною брани, главным автором которой был именно Велимир Хлебников с его нашумевшей листовкой "Против Маринетти!" Это, разумеется, не помешало нам принять Маринетти со "славянским гостеприимством", так как наши нападки доказывали прежде всего наш большой интерес к его личности и к его артистической индивидуальности. Я очень хорошо помню две или три ночи, проведенные в компании с моими друзьями, русскими поэтами и художниками, футуристами и не-футуристами, в подвале "Бродячей Собаки" (наш тогдашний петербургский главный штаб), вместе с Маринетти, который до изнеможения читал нам по-французски (а не по-итальянски), иллюстративно жестикулируя, свою поэзию, достаточно изобразительную и настолько звукоподражательную, что ее можно было понимать без переводчика.

Ошибка Изидора Изу кроется здесь. Впрочем, по нашему, Изу тоже футурист, в особенности, когда читаешь следующие его строки:

"В его произведениях замечается, говорит он о самом себе, — устрашающее лицо его неизвестного Искусства... Только время, или — иначе говоря — только порыв новых поколений в поисках неиспользованных путей — сделает однажды молодого чужестранца Изу столь же значительным, как сегодняшний Пикассо".

* * *

Споры, определения, теории...

"Что хочет сказать *определение?* Оно не говорит ничего... Нужно *жить* жизнью произведения искусства, а не *определять*. Поэзия не имеет ничего общего с определениями, даже — эстетическими. Пикассо никогда не мог объяснить кубизм. Он его создал, он его прожил" (слова французского писателя Макса Жакоба).

В 1916 (!) году Жан Кокто писал:

Эо из ию иэ
Э э иэ ио иэ
Юи юи ио иэ
Аэоэ иаоэ
Оя у аоэ...

Но, за два года до этого, в 1914 году, Хлебников опубликовал в "Изборнике" следующие строки:

Ио, иа, цолк,
Ио, иа, цолк.
Пиц, пац, пацу,
Пиц, пац, паца,
Ио иа цолк, ио иа цолк...

Впрочем, не желая быть пристрастным, я приведу выдержки из книги И. Сахарова, вышедшей *129 лет тому назад:* "Сказания русскога народа" (СПБ., 1836 г.). Вот — из "Песни ведьм на Лысой горе":

А.а.а. — о.о.о. — и.и.и. — э.э.э — у.у.у. — е.е.е.
ио, иа — о — ио, иа, цок, ио, иа,
паццо! ио, иа, пипаццо!..

Литературные корни Хлебникова восходят также, в известной степени, к поэзии Николая Языкова (1803-1846).

В 1945 году мы читали у Изидора Изу:

Жамбалеээ
Ньюфлейофах о лефа
Жааахеээ
Жеуфха вахеээ...

И — у Сахарова, на 109 лет раньше:

Эшохомо, лаваса, шиббода
Зоокатема, зоосуома
Чикодам, викгаза...

* * *

В 1919 году Хлебников писал:

"В учении о слове я имею частые беседы с $\sqrt{--}$ Лейбница... В последнее время перешел к *числовому письму,* как художник *числа* вечной головы вселенной, так, как я ее вижу, и оттуда, откуда ее вижу".

И — Изидор Изу, в 1950 (!) году:

"Следует использовать числа, которые могут немедленно влиться в буквенные объединения... Благодаря введению чисел в гамму можно точно вписать новую звучность... Буквы вызвали во мне страх, когда идеальная алгебра туберкулезным кашлем обрушивалась на меня:

$$\text{1-7-г (абв)} = \frac{\text{арв зеФ БРу нд}}{\text{и 12-15-др. гаи!-"}}$$

В целом: следует ли говорить о плагиате? Нет. Тем более, что сам Изидор Изу нас заверяет, что "типы, как Пикассо, Малларме и т. д., то-есть — подлинные творцы, никогда не плагиируются; ими заражаются и продолжают их искания".

Хлебникова, являющегося, для многих из нас, "подлинным творцом" (если оставить в стороне выдержку из книги И. Сахарова), никто, следовательно, не плагиирует: за ним почтительно идут вслед. Вот почему я вполне уважаю "леттристов": они являются сотрудниками Хлебникова, но не его плагиаторами. Когда, в январе 1960 года, я присутствовал в Париже на вечере "авангардной поэзии", я был глубоко тронут выступлениями "леттристов", читавших, каждый в отдельности или хором, свои произведения.

Как и следовало ожидать, раздавались иногда издевательские взрывы смеха, и, даже, неразборчивые крики возмущения. Но, для меня, в этой поэзии не было ничего "уже прожитого", ни абсурдного. Я почувствовал возрождение поэтических исканий времени моей юности, исканий, удушенных коммунистической революцией (или, вернее, реакцией). И термин "возрождение" отнюдь не является, в данном случае, порицательным.

Правда, через 30 лет после смерти Хлебникова, Изидор Изу, сравнивая свои "великолепные и стопроцентно-леттристские" стихи с произведениями покойного поэта, заявил, что Хлебников "пользовался заумным языком только здесь или там (и как мало!), мешая его с нормальной речью". Что поделаешь? Легендарный Икар приклеил к себе воском крылья, но во время полета, солнце растопило воск, крылья отклеились, и героический Икар утонул в море. Леонардо-да-Винчи построил аэроплан, который никогда не полетел. Блерио перелетел через Ламанш. Линдберг — впервые через Атлантический океан. Теперь на авионах катаются все, кому угодно, как когда-то катались на извозчиках. Но никакой Гагарин (если он, действительно, совершил свой полет), никакой Сэпар или Гриссом не загасят значения и славы Блерио или Линдберга: закон хронологии, глаз Истории.

Полемика в данном случае была бы бесполезна. И так как здесь упоминалась алгебра, то я приведу слова известного теоретика и историка абстрактного искусства, голландца Мишеля Сэфора:

"Алгебра нападает на геометрию; геометрия объявляет алгебру вне закона. Однако, я люблю алгебру и я люблю геометрию. И первая не ревнует меня ко второй. Но я ненавижу подражателей, маленьких, крикливых эпигонов, претендующих на то, что это они все изобрели..."

* * *

Алфавит, буквы, графика, звуки, даты, цифры...

"Новое искусство признает только поэмы, состоящие из букв, — заявляет тот же Изу, как бы вспомнив слова Кульбина. В 1923 году, французский стихотворец Роберт Дэснос писал:

Энергии эмаль
Эмали энергия
Эмаль энергии
Энергия эм

Н М
М Н
М Н
Н М

Но понятие "новое искусство" очень растяжимо. Александр Пушкин, едва достигнув пятнадцатилетнего возраста, написал уже в 1814 году (за 22 года до выхода в свет упомянутой здесь книги И. Сахарова), по-французски, крохотную шуточную пьеску, герои которой произносят большие буквы алфавита, в строгом алфавитном порядке. Вот один отрывок:

Personnages:
Eno (prince).
Ijékaélle (princesse).
Pécu (abbé).

Eno (à Pécu): AB, CD!
Pécu (méditatif): E... F...
Eno (coupant net): GH!
Ijékaélle (se jetant au cou d'Eno): IJKLMNO!
Eno (triomphant): PQRST!

И так — до буквы Z. Произносить это надо следующим образом:

Eno (à Pécu): Abbé, cédez!
Pécu (méditatif): E... ef...
Eno (coupant net): J'ai hache!
Ijékaélle (se jetant au cou d'Eno): Ijékaélle aime Eno!
Eno (triomphant): Pécu est resté!

* * *

И еще кое-что (чтобы закончить): я сохраняю в моем архиве "школьную тетрадь" Института Св. Алира в Клермон-Ферране, датированную 1906 годом и заключающую в себе следующее указание:

"Каждый лист этой тетради содержит отметки за последние две недели:

а, ае, е, еи, ио, о, у.

Примечание: а = очень хорошо
ае = почти очень хорошо
е = хорошо
еи = довольно хорошо
и = удовлетворительно

ио = почти удовлетворительно
о = посредственно
у = плохо".

Это, конечно, более внимательно, более снисходительно по отношению к ученикам, чем отмечать их усердие, как это делается обычно, цифрами (единица, двойка, тройка и т. д.), которые, со слов Изидора Изу, представляют в "леттристском алфавите" следующее:

"1 = опустошение
2 = издыхание
3 = зюзюканье
8 = храпение
15 = пуканье
17 = плевок
18 = поцелуй..."

* * *

В каждодневной жизни умозаключения Хлебникова бывали очень неожиданными. Однажды утром, в Куоккале, войдя в комнату, где заночевал у меня Хлебников, я застал его еще в постели. Окинув взглядом комнату, я не увидел ни его пиджака, ни брюк, и, вообще, никаких элементов его одежды и выразил свое удивление.

— Я запихнул их под кровать, чтобы они не запылились, — пояснил мой гость.

Я должен сознаться, что все комнаты моей дачи содержались в очень большой чистоте, и если нужно было искать пыль, то, пожалуй, только под кроватью. Это происшествие сильно взволновало мою молоденькую горничную Настю, ревнивую блюстительницу чистоты, питавшую нескрываемое презрение к "интеллигентам", этим "лодырям", приходившим ко мне спорить, греметь (за исключением Хлебникова) до зари и засыпать пол окурками и пеплом, несмотря на многочисленные пепельницы. Настино суждение особенно укрепилось в ней поведением Маяковского, который высокомерно почти не замечал ее, а иногда заинтересовывался ею слишком демонстративно.

* * *

Завещание Велимира Хлебникова:

“Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя, как на небо, и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа. В этой области у человечества есть лишь дневник Марии Башкирцевой — и больше ничего. Эта духовная нищета знаний о небе внутреннем самая черная Фраунгоферова черта современного человечества”.

* * *

Застенчивый, нуждающийся анахорет, Хлебников скромно именовал себя “Председателем Земного Шара”.

* * *

Как-то у меня в Петербурге за обедом, воспользовавшись громкой болтовней и смехом гостей (их было человек двенадцать), Хлебников осторожно протянул руку к довольно далеко стоявшей от него тарелке с кильками, взял двумя пальцами одну из них за хвост и медленно проволок ее по скатерти до своей тарелки, оставив на скатерти влажную тропинку. Наступило общее молчание: все оглянулись на маневр Хлебникова.

— Почему же вы не попросили кого-нибудь придвинуть к вам тарелку с кильками? — спросил я у Хлебникова (конечно, без малейшего оттенка упрека).

— Нехоть тревожить, — произнес председатель Земного Шара потухшим голосом.

Снова раздался общий хохот. Но лицо Хлебникова было безнадежно грустным.

* * *

Когда я делал портретный набросок с Хлебникова, он вдруг произнес:

— Странно: художник смотрит насквозь, а запечатлевает лишь внешние формы. Даже — в беспредметном, в заумном искусстве. Границы стали уже прозрачными, но все еще не раздвинулись. Ведь краски, пятна, линии — это еще только материализация зауми. Дальше всего ушла музыка. Но она — тоже еще не заумь, а вспышки безумия... Когда-нибудь достукаемся...

Может быть...

“Вдохновение поэта (слова Хлебникова), это — путь и семена будущего”.

Формула бесспорно правильная. Безымянный поэт, затеряв-

шийся в веках, создал однажды образ ангела, крылатого человека. Этот образ, этот миф пережил тысячелетия, дышал тысячелетиями, пока не появились братья Райт, летающие люди. Но если бы анонимный автор ангелов воскрес в наши дни, то, узнав о существовании авиации, и, даже, авиации междупланетной, он, несомненно, испытал бы такой же ребячески эгоцентрический восторг, какой вспыхнул в Хлебникове перед некоторыми особенностями советского режима (убившего поэзию).

— Эр Эс Эф Эс Эр, че-ка! Нар ком, ахрр! Это же заумный язык, это же — моя фонетика, мои фонемы! Это — памятник Хлебникову! — восклицал он, переполненный радостью.

Реальность, увы, как и всегда, была значительно более прозаичной, чем воображение поэта. Какая судьба могла ожидать Хлебникова в *советской* России, где все организовывалось для того, чтобы однажды советский президент Академии Художеств, А. М. Герасимов, вождь бездарностей и пошлятины, смог объявить, что "по счастью, все книги, противоречащие социалистическому реализму, изъяты из книжных магазинов и библиотек СССР"?

Нищим, бездомным бродягой, покрывая усталыми шагами русские версты, Хлебников добрался до смерти в какой-то затерянной деревушке, убитый голодом и истощением. В 1922 году. В тридцатисемилетнем возрасте. Материалистическая революция отказалась его приютить и подкармливать: он был слишком большой и неисправимый мечтатель.

Владимир Маяковский опубликовал тогда следующее признание:

"Я считаю моим долгом написать черным по белому, от моего имени и — я нисколько не сомневаюсь — от имени всех моих друзей поэтов, что мы считали и считаем Хлебникова одним из наших поэтических предшественников, искреннейшим и твердым борцом в битве, которую ведет современная поэзия".

И — наш общий друг, Виктор Шкловский, глашатай русского футуризма, "формализма" и, вообще, обновления искусства:

"Наш великий писатель, заруганный, не прочтенный, но признанный лучшими, творец нового сюжета, создатель нового стиха... Хлебников признан немногими, но среди признавших есть почти все поэты".

Это верно. В 1918-1920 годах, Александр Блок несколько раз говорил со мной о поэзии Хлебникова. Все отзывы Блока были очень лестными. И если в 1914-м году Блок написал, в стихотворении "День проходил, как всегда":

Хлебников и Маяковский
Набавили цену на книги,
Так что приказчик у Вольфа
Не мог их продать без улыбки, —

то уже во втором издании эти четыре строки были Блоком опущены. Блок говорил, что поэзию Хлебникова недостаточно только читать: ее следует изучать. И разве побывавший в Париже, в 1963-м году (то-есть, более сорока лет после смерти Хлебникова) поэт Андрей Вознесенский не сказал, в беседе с французскими журналистами, что считает своими учителями Маяковского, Блока, Пастернака и Хлебникова, подчеркнув, что "без Хлебникова нельзя в наше время писать стихи".

* * *

В 1962-м году в издании Калифорнийского университета вышел на английском языке объемистый том, посвященный творчеству Хлебникова и написанный Владимиром Марковым. В качестве фронтисписа там помещен мой набросок с Хлебникова (1916, Куоккала), оригинал которого находится в частной коллекции П. Жанэна, в Лионе (Франция).

* * *

Post Scriptum, не имеющий прямого отношения к Хлебникову:

На первых страницах этой главы, говоря о санскритском языке, я упомянул имя поэта Балтрушайтиса. Пользуюсь этим случаем, чтобы записать мои краткие воспоминания о нем.

До Октябрьской революции, когда Литва была еще не более чем одной из русских провинций, Юргис Балтрушайтис, обрусевший литовец, писавший на русском языке, являлся типичным представителем русской художественной богемы. Весьма симпатичный и хороший товарищ, Балтрушайтис был почти всегда плохо брит, довольно бедно одет и жил в Москве в маленькой, неряшливой комнатке. Незадолго до Октября, я видел его даже спящим однажды в прихожей театра нашего общего друга, режиссера Федора Комиссаржевского, брата знаменитой актрисы Веры Комиссаржевской. Балтрушайтис похрапывал, лежа под висевшими над ним шубами, на ящике для калош и ботиков.

Вот — единственное, запомнившееся мною наизусть, стихотворение Балтрушайтиса (тоже не имеющее отношение к Хлебникову).

БЕЗМОЛВИЕ

Я в жизни верую в значенье
Молитв, сокрытых тишиной,
И в то, что мысль — прикосновенье
Скорбящих душ к душе родной...
Вот почему я так упорно
Из тесноты на мир просторный,
Где только пядь межи — мой дом,
Гляжу в раздумии немом...
И оттого в томленьи духа,
Благословляя каждый час,
Что есть, что вспыхнет, что погас,
Безмолвный жрец, я только глухо
Молюсь святыне Бытия,
Где мысль — кадильница моя...

С приходом коммунистической революции Литва отделилась от бывшей России и стала самостоятельным государством. Неожиданно для всех нас (вероятно, и для самого Балтрушайтиса), литовское правительство назначило Балтрушайтиса послом своей страны в РСФСР. Я помню, как его друзья — люди театра, писатели, художники (и я в том числе) — были приглашены на обед в его новое место жительства, то-есть в помещение литовского посольства: бывший барский особняк. Чисто выбритый и одетый в новый костюм, Балтрушайтис гостеприимно принимал нас в его "салоне". Во время обеда блюда подавались лакеями во фраках и в белых перчатках. Его сиятельство господин посол, который до того нередко злоупотреблял спиртными напитками, решительно отказался выпить хотя-бы один стакан вина. Несмотря на трагические братоубийственные годы и на торжественность приема, веселый смех царил в этот вечер в новорожденном посольстве, и я никогда не забуду шутливое признание, сделанное мне Балтрушайтисом:

— Мое самое большое и самое трудное теперешнее занятие, это — срочное изучение литовского языка: как ни как, а, ведь, я — литовский посол, нужно уметь свободно изъясняться на родном языке...

Это, конечно, было шуткой, так как Балтрушайтис владел литовским языком в совершенстве.

В первые месяцы Второй Мировой войны, в 1939 году, Балтрушайтис приехал во Францию, где и кончил свои дни несколько лет спустя.



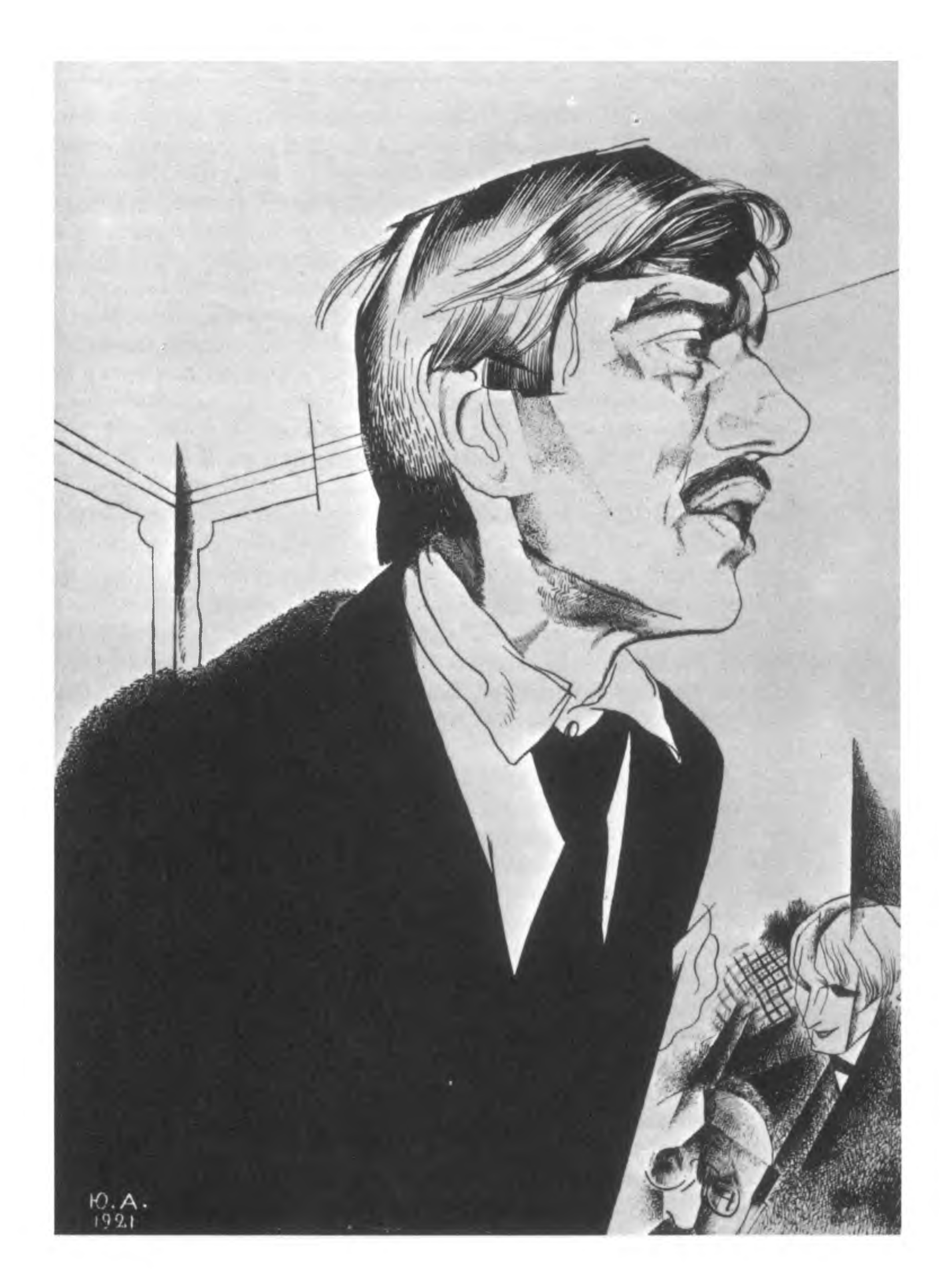
Сергей Есенин

Сергей Есенин

Моя первая встреча с Есениным, Сергеем Есениным, Сережей, Серегой, Сергуней, восходит к тому году и даже к тем дням, когда он впервые появился в Петербурге. Было это, кажется, в 14-м или 15-м году, точную дату я запамятовал. Состоялась эта встреча у Ильи Репина, в его имении Пенаты, в Куоккале, в одну из многолюдных репинских сред. В изданной Институтом Истории Искусств (Москва, 1949) двухтомной биографии Репина, его ученик, Антон Комашка, творчество которого мне незнакомо, так описывает этот вечер:

"Однажды, в среду, писатель Иероним Ясинский приехал в Пенаты с одним юношей. Нельзя было не обратить внимания на его внешность. Свежее лицо, прямо девической красы, с светлыми глазами, с вьющимися кудрями цвета золотого льна, элегантно одетый в серый костюм. За круглым столом, при свете лампы, проходил обед. Потом обратились к пище духовной. Вот тут-то Ясинский представил всем молодого русского поэта — Сергея Есенина. Есенин поднялся и, устремив светлый взор вдаль, начал декламировать. Голос его был чистый, мягкий и легкий тенор. В стихах была тихая грусть и ласка к далеким деревенским полям с синевой лесов, с белизной нежных березок, бревенчатых изб... Так живо возникали лирические образы у нас, слушавших чтение. Репин аплодировал, благодарил поэта. Все присутствовавшие выражали свое восхищение".

Это описание не соответствует действительности. Есенина привез к Репину не Ясинский, а Корней Чуковский. Появление Есенина не было неожиданностью, так как Чуковский предупредил Репина заранее. И не только Репина: я пришел в ту среду в Пенаты, потому что Чуковский, с которым мы встречались в Куоккале почти ежедневно, предупредил и меня. Лицо Есенина (ему было тогда едва ли двадцать лет) действительно удивляло "девической красотой", но волосы не были ни цвета "золотистого льна", ни цвета "спелой ржи", как любят выражаться другие: они были русые, это приближается к пригашенной бесцветности березовой стружки. Прожив более сорока лет заграницей, мы начинаем ценить богатство и точность рус-



Корней Чуковский

ских определений. Вместо элегантного серого костюма, на Есенине была несколько театральная, балетная крестьянская косоворотка, с частым пастушьим гребнем на кушаке, бархатные шаровары при тонких шевровых сапожках. Сходство Есенина с кустарной игрушкой произвело на присутствующих неуместно-маскарадное впечатление, и после чтения стихов, аплодисментов не последовало.

Напрасно Чуковский пытался растолковать формальные достоинства есенинской поэзии, напрасно указывал на далекую связь с Кольцовым, на свежесть образов, — гости Репина в большинстве остались холодны, и сам хозяин дома не выразил большого удовольствия:

— Бог его знает, — сказал Репин суховато, — может быть и хорошо, но я чего-то не усвоил: сложно, молодой человек!

* * *

Поздно вечером, по дороге к вокзалу, мы — Есенин и я — оказались пешими попутчиками. Наш разговор не касался ни поэзии, ни деревни. Болтали о всякой всячине, о травяной кухне Репина. Пройдя версты две, Есенин неожиданно остановился и, махнув рукой в сторону Пенатов, сказал не то — утвердительно, не то — с опаской:

— А, пожалуй, обойдусь и без них!

И, пройдя еще с полверсты:

— Черт с ним, с поездом: трепня! Заночую у вас, а?

Так мы познакомились. За эту ночь я прослушал столько стихов, сколько мне не удалось услышать ни на одном литературном вечере. С той же ночи, наше знакомство постепенно перешло в близость, и, потом, в забулдыжное месиво дружбы.

В моем "родовом" куоккальском доме, прозванном там "литературной дачей" и отделенном узкой дорогой от знаменитой мызы Лентулы, где много лет провел Горький, живали подолгу друзья моего отца: освобожденная из Шлиссельбурга Вера Фигнер, Владимир Галактионович Короленко, Николай Федорович Анненский, редактор "Русского Богатства", и его старушка-жена, Александра Никитична, переведшая для нас, для русских, "Принца и Нищего" Марка Твена; известный в период первой революции (1905) издатель подпольной литературы Львович, Евгений Чириков, Скиталец...

Гостил у моего отца и его знаменитый земляк, олонецкий мужик, былинный "сказитель" Рябинин. Пил много чаю, копал с

отцом грядки в огороде и обильно "сказывал". Слушать его я мог без конца, как добрый церковный хор.

Позже — Корней Чуковский, Сергеев-Ценский, Сергей Городецкий. Николаша Евреинов, проживавший в моем доме целую зиму, развел во втором этаже курятник, так что там пришлось произвести капитальный ремонт. В качестве гостей, на литературной даче засиживались Горький, Андреев, Куприн, Репин, Шаляпин, поддевочный Стасов, Мейерхольд, всех не упомню...

Есенин провел ночь в комнате для друзей, на кровати, на которой в разное время ночевали у меня Владимир Маяковский, Михаил Кузмин, Василий Каменский, Осип Мандельштам, Виктор Шкловский, Лев Никулин, Бенедикт Лившиц, Владимир Пяст, Александр Беленсон, Велимир Хлебников, всех не упомню...

На следующий день, за утренним чаем, Есенину очень приглянулась моя молоденькая горничная Настя. Он заговорил с ней такой изощренной фольклорной рязанской (а может быть и вовсе не рязанской, а ремизовской) речью, что, ничего не поняв, Настя, называвшая его, несмотря на косоворотку, "барином", хихикнув, убежала в кухню. Но, после отъезда Есенина, она призналась мне, что "молодой барин" был "красавчиком". Фальшивая косоворотка и бархатные шаровары, тем не менее, не понравились и ей. Они, впрочем, предназначались для другой аудитории.

* * *

Теперь начинается петербургско-московский и, вскоре, всероссийский, трактирно-салонный хаос есенинской жизни, есенинского творчества и стремительного роста есенинской славы, трагическое десятилетие угара, который многие называют "поэтическим", но в котором, в данном случае, поэтическим было только то, что сам Есенин был несомненным поэтом. Трудно, однако, сказать с уверенностью, чтó было бы для Есенина главным и чтó — подсобным: поэзия и хулиганская слава, которой он особенно гордился, отнюдь этого не скрывая?

Я нарочно иду нечесаным,
С головой, как керосиновая лампа, на плечах...
Мне нравится, когда каменья брани
Летят в меня, как град рыгающей грозы,
Я только крепче жму тогда руками
Моих волос качнувшийся пузырь.

Или:

Не сотрет меня кличка "поэт",
Я и в песнях — хулиган.

Тягой, стремлением, гонкой к славе, к званию "первого русского поэта", к "догнать и перегнать", к перескочить и переплюнуть, были одержимы многие поэты того времени: Игорь Северянин, Владимир Маяковский и даже кроткий, молчаливый и как бы вечно испуганный Велимир Хлебников. Как-то я спросил Есенина, на какого черта нужен ему этот сомнительный и преждевременный чемпионат?

— По традиции, — ответил Есенин, — читал у Пушкина "Я памятник себе воздвиг нерукотворный"?

Когда я подтвердил, что встречал этот памятник не только у Пушкина и не только у Державина, но даже у Горация, Есенин взглянул на меня в упор и сказал:

— Этого типа не помню, не читал.

Пушкин вообще не давал спать поэтам. И не столько сам Пушкин, сколько памятник Пушкину. Есенин писал:

Мечтая о могучем даре
Того, кто русской стал судьбой,
Стою я на Тверском бульваре,
Стою и говорю с собой.
Блондинистый, почти белесый,
В легендах ставший, как туман,
О, Александр! ты был повесой,
Как я сегодня хулиган.
. . . .
Но, обреченный на гоненье,
Еще я долго буду петь...
Чтоб и мое степное пенье
Сумело *бронзой* прозвенеть...

Теперь — из Маяковского:

Александр Сергеевич,
разрешите представиться —
Маяковский.

Дайте руку...
Стиснул?
Больно?
Извините, дорогой...

Мне
при жизни
с вами
сговориться б надо.

Скоро вот
и я
умру
и буду нем.

После смерти
нам
стоять почти что рядом:

Вы на Пэ,
а я
на эМ.
. . . .

Мне бы
памятник при жизни —
полагается по чину...

Но, наряду с далеким Пушкиным, Маяковскому не давало покоя и ближайшее соседство с Есениным:

Что-ж о современниках?!...
От зевоты
скулы
разворачивает аж!..

Ну Есенин,
мужиковствующих свора,
Смех.
Коровою
в перчатках лаечных.
Раз послушаешь...
но это ведь из хора!
Балалаечник!

Обозвав Есенина "балалаечником", Маяковский, в той же поэме, неосторожно сбросил маску героического *новатора* (на

всякую старуху бывает проруха) и открыл свои подлинные вкусы и симпатии:

Некрасов
Коля,
сын покойного Алеши —
он и в карты,
он и в стих,
и так
неплох на вид.
Знаете его?
Вот он
мужик хороший.
Этот нам[1]
компания —
пускай стоит.

Маяковский должен был бы обратиться именно к Некрасову, а не к Пушкину, с вышеприведенными словами:

После смерти
нам
стоять *придется*[2] рядом:
Вы на эН,
а я
на эМ.

Алфавитное соседство Маяковского с Некрасовым гораздо более убедительно, чем такое соседство с Пушкиным. Между Маяковским и Пушкиным оказался бы как раз Некрасов, и дальше, в алфавитном порядке, например —

Островский
Саша,
сын покойного Коли.

М, Н. О, П...

Кстати, по поводу Пушкина и Некрасова. Всеволод Мейерхольд говорил о Маяковском:

"Маяковский очень любил Пушкина, он очень высоко его це-

---

[1] То-есть — Пушкину и Маяковскому.
[2] А — не «почти что» рядом.

нил, он мог писать, как Пушкин, что сказалось в его последних стихах *Во весь голос,* но он боролся с *эпигоном* Пушкина. Он не хотел писать, как Пушкин, и стремился выработать свой язык. Сказать, что это ему удалось, мы не можем, потому что когда мы пересматриваем его произведения, мы видим в них Некрасова, Блока и самостоятельное лицо Маяковского".

* * *

Маяковский был полной противоположностью Есенину. Маяковский провозгласил: "В наше время, тот — поэт, кто полезен". Есенину "миссия служительства" пришлась не по нутру. Есенин всем своим творчеством стремился доказать, что в наше *материалистическое* время полезен тот, кто — *поэт*. Отсюда, в "наше время" — один шаг до жертвенности и отчаяния.

Разгул Есенина, бессонные ночи, трепня с литературных подмостков на светские ужины, знакомства, публичные выступления и скандалы развивались параллельно его популярности. По счастью, декоративная косоворотка балалаечника уступила место (как, в свое время у Горького) городскому пиджаку. Но "девическая краса" его лица быстро побледнела. Цвет кожи стал желтовато-серым, под глазами натекли легкие припухлости. Таким, чуть-чуть отечным юношей, не потерявшим стройности и грубоватой грации русского подмастерья, он оставался до конца своих дней или, по крайней мере, до того дня, когда я встретился с ним в последний раз, после его возвращения из заграницы. Таким он сохранился и на моем наброске, который мне удалось сделать с него, несмотря на сумбурность встреч.

Говорить о прославленных пьянствах Есенина я, насколько возможно, не стану. Это — его личное дело, хотя это личное, в большинстве случаев, проходило публично. Да и можно ли вообще сыскать поэтов "уравновешенных"? Настоящее художественное творчество начинается тогда, когда художник приступает к битью стекол. Виллона, Микель-Анджело, Челлини, Шекспира, Мольера, Рембрандта, Пушкина, Верлэна, Бодлэра, Достоевского и tutti quanti — можно ли причислить к людям "comme-il-faut"? В моей памяти гораздо глубже воспоминания о тех редких встречах без посторонних свидетелей, когда Есенин скромно, умно и без кокетства говорил об искусстве. Говорил, как мастер, как работник. Распространенное мнение о том, будто Есенин был поэтом, произведения которого слагались сами со-

бой, без труда, без кройки, совершенно неверно. Я видел его черновики, зачеркнутые, перечеркнутые, полные помарок и поправок, и если строй его поэзии производит впечатление стихийности, то это лишь секрет его дара и его техники, о которой он очень заботился.

Георгий Иванов писал о Есенине:

“С посмертной судьбой Есенина произошла волшебная странность. Он мертв уже четверть века, но все, связанное с ним, как-будто выключенное из общего закона умирания, забвения, продолжает жить. И как-то, само собой, случилось так, что по отношению к Есенину формальная оценка кажется ненужным делом... Это вообще скучное занятие, особенно, когда в ваших руках книжка Есенина. Химический состав весеннего воздуха можно тоже исследовать и определить, но... насколько естественней просто вдохнуть его полной грудью...”

Вдыхая полной грудью поэзию Есенина, нельзя, может быть, не заметить ее недостатков (у кого их нет?), но не простить их тоже нельзя.

Ему можно простить даже его ложный “песенный лад” (родственный ложной косоворотке), так нравившийся курсисткам и прочим завсегдатаям литературных вечеров, — все эти

Эх, бывало, заломишь шапку!
Эх, вы сани! Что за сани!
Эх, вы сани! А кони, кони!
Эх, вы сани, сани! Конь ты мой буланый!
Эх. гармошка, смерть-отрава!
Эх, любовь-калинушка!
Эх, ты, молодость, буйная молодость!
Эх, береза русская!
Ой, вы луга и дубравы!
Ой, ты парень синеглазый!
Ой, вы сани самолеты!
Ой, не весел ты край мой родной!
Ой, удал и многосказен!
Ой, не любит черны косы домовой!
Гой ты, Русь моя родная!
Гей, вы нéлюди-люди!
Ах, не выйти в жены девушке весной!
Ах, у луны такое светит!
Ах, постой, я ее не ругаю!
Ах, постой, я ее не кляну!

Ах, увял головы моей куст!
Ах, перо не грабля, ах, коса не ручка!
Ах, Толя, Толя, то-ли, то-ли!
Эй, вы соколы родные!
Эй, поэт, послушай, слаб ты иль не слаб?
...И так далее...

В устах Рябинина эти распевы звучали гораздо правдивее, хоть он и не был автором, но лишь многотысячным соавтором. Есенину можно простить и некоторые не совсем понятные совпадения, как например:

Не шуми осина, не пыли дорога,
Пусть несется песня к милой до порога.
Пусть она услышит, *пусть она поплачет,*
Ей чужая юность *ничего не значит.*

И у Лермонтова:

Ты расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалей —
Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит.

80 лет расстояния...

Но невозможно не поблагодарить Есенина, например, за его “Песню о Собаке”, песню, от которой я заплакал, когда он мне ее прочитал.

Утром, в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых ощенила сука,
Рыжих семерых щенят...

...А вечером, когда куры
Обсаживают шесток,
Вышел хозяин хмурый,
Семерых всех поклал в мешок.

По сугробам она бежала,
Поспевая за ним бежать...
И так долго, долго дрожала
Воды незамерзшей гладь...

Что стóит, скажите мне, рядом с этой “канвой второстепенного качества”, громкоголосая, космическая ода Маяковского о

Ленине, несмотря на то, что Ленин представляет собой явление несомненно более выдающееся, чем несчастная есенинская сука и семеро сукиных детей? Сколько социальных и моральных проблем, и весь многословный фатализм андреевской "Жизни Человека", уместилось в семи есенинских четверостишиях! "Песню о Собаке" нужно сохранить в ближайшем соседстве с "Шинелью" Гоголя.

С "Песней о Собаке" связано у меня еще одно воспоминание 19-го или 20-го года. Дело происходило в Московском Клубе Художников и Поэтов, "Питореск", украшенном "контр-рельефами" Георгия Якулова. Есенин читал стихи. Маяковский поднялся со стула и сказал:

— Какие же это стихи, Сергей? Рифма ребячья. Ты вот мою послушай:

По волнам играя носится
С миноносцем миноносица.

. . . .

Вдруг прожектор, вздев на нос очки,
Впился в спину миноносочки.

. . . .

И чего это несносен нам
Мир в семействе миноносином?

— Понял? — обратился Маяковский к Есенину.

— Понял, — ответил тот, — здорово, ловко, браво!

И тотчас, без предисловий, прочел, почти пропел, о собаке. Одобрение зала было триумфальным.

* * *

Мимоходом о собаках.

Виктор Шкловский, отметив (в книге о Павле Федотове), что при режиме Николая Первого писатели "писали больше о художниках, о художниках писал даже Гоголь", пояснял: "о художниках писали потому, что о другом писать было нельзя".

Поэтам советской эпохи, дававшим себе передышку от обязательств и хорошего тона идеологического служительства, приходилось искать подальше закоулок: они отдыхали на звериных сюжетах, зверям еще разрешалось бесконтрольно исповедывать простые, внеклассовые, человеческие чувства. У Есенина есть еще "Собака Качалова", "Сукин Сын" и сколько дру-

гих псов, собак и собачёнок разбросано по его страницам. Впрочем, Есенин писал и о кошке, в драматическом стихотворении, посвященном своей сестре. У Чуковского — "Крокодил", у Маяковского — "Хорошее отношение к лошадям", у Вадима Шершеневича — "Лошадь, как лошадь"... Шершеневич возвращался и к собакам:

Судьба мне: у каждой тумбы
Остановиться, чтобы ногу поднять.

Не помню, Шершеневич или Мариенгоф советовал:

Если хочешь, поэт, жениться,
Так женись на овце в хлеву...

* * *

Мариенгоф, Шершеневич, Кусиков принадлежали к литературной группе "имажинистов". Есенин тоже примкнул к этому движению, хотя, по существу, его поэзия была совершенно иной. Выступления "имажинистов" становились все более частыми, шумными и принимали иногда довольно эксцентрические формы. Знаменитый советский актер, "мейерхольдовец" Игорь Ильинский, в своей книге "Сам о себе" (Москва, 1961), писал:

"Как-то раз на Тверском бульваре я видел трех молодых людей, в которых узнал Есенина, Шершеневича и Мариенгофа (основных 'имажинистов'). Они сдвинули скамейки на бульваре, поднялись на них, как на помост, и приглашали проходивших послушать их стихи. Скамейки окружила не очень многочисленная толпа, которая, если не холодно, то, во всяком случае, хладнокровно слушала выступления Есенина, Мариенгофа, Шершеневича. ***Мне бы только любви немножко и десятка два папирос,*** декламировал Шершеневич. Что-то исступленно читал Есенин. Стихи были не очень понятны и выступление носило какой-то ***футуристический*** оттенок".

* * *

В 1920-м году, сразу после занятия Ростова-на-Дону конницей Буденного, воспетой Исааком Бабелем, я приехал в этот город и, в тот же день, попал на "вечер поэтов", организованный местным Рабисом (Профессиональный Союз Работников

Искусства), в помещении "Интимного Театра". В зале велись "собеседования о путях поэтического творчества", на сцене выступали желающие — поэты и разговорщики, — в фойе пили пиво "Старая Бавария", 10 рублей стакан; стоял бочонок (почти, как в Мюнхене), в бочонке кран, подле крана — хвост жаждущих и товарищ-услужающий. Получить пиво можно было только по предъявлении членской карточки ростовского Рабиса. Которые просто гости или иногородние работники искусства — те пива не получали. В их числе — я.

Выступавшие поэты принадлежали к разным школам, до "имажинистов" включительно. Некий профессор, фамилию которого я запамятовал, фаворит ростовской публики тех лет, говорил о том, что "настоящий талант всегда бывает скромен. Свидетельство этому мы находим у великих русских поэтов — Пушкина, Лермонтова и Надсона. Можно продавать строки, но Музу продавать нельзя! А вот Муза имажинистов и футуристов продажна. Это нехорошо!"

Скромный поэт "пушкинской школы" робко читал по записочке свои стихи, застенчиво предупредив публику, что наизусть никогда не помнит:

Мы стояли у жизни моря,
Нам светила бледная луна...
Затихало наше горе,
В твоих глазах любовь цвела...

С "галерки" кричали:

— Есенина! Есенина!

Зачем, почему оказался Есенин в Ростове — я не знал. Впрочем, он и сам редко знал — где и почему.

— Есенин — пуля в Ростове, — шепнул мне сосед по стулу, — ходит по улицам без шляпы (в те годы это считалось почти неприличным), все на него смотрят и пройтись с ним под-руку особенно лестно, так как он отдувается здесь за всю "новую школу".

Голос из публики:

— Есенин не дождался своей очереди и ушел ужинать в "Альгамбру".

Конферансье сердился:

— Уважаемой публике, товарищ, решительно безразлично, где ужинает товарищ Есенин! Не надо лишних слов. Здесь имеется конферансье в моем лице, и я нахожу ваши заявления

с мест излишними! Надо быть парламентарным. Уважаемый профессор говорил нам, что еще у великого русского поэта Пушкина есть указания на то, что истинный талант должен быть скромен. Нашей молодежи следует поучиться этому у корифеев отечественной литературы. Конечно, есть среди поэтов новой школы талантливые люди. Вот, например, Маяковский (смех в публике) назвал Зимний дворец "макаронной фабрикой". Если мы вспомним архитектуру дворца (оратор забыл имя строителя, но выражает надежду, что присутствующие на вечере архитекторы выручат), то заметим, что его колоннады, действительно, напоминают макароны. Тем более, что зодчий был итальянцем... Тоже и рифмы бывают у молодых поэтов удачные. Великий Кольцов плохо владел рифмой, почему и писал довольно часто белыми стихами. Впрочем, рифмы Маяковского можно слушать с эстрады, а при чтении в книге ничего не получается, не рифмуется.

Голос из публики:

— Имажинисты, имажинята, щенята, телята, сосунки!!

В фойе — шум и крики, заглушающие оратора. Громче всех — свирепый голос распределителя:

— Прошу не кричать, а то мы прекратим выдачу пива!

...Проголодавшись, я отправился в названную "Альгамбру", где и встретил Есенина, и мы снова провели пьяную ночь.

— В горы! Хочу в горы! — кричал Есенин, — вершин! грузиночек! курочек! цыплят!.. Ай-да, сволочь, в горы!?

"Сволочь" — это обращалось ко мне.

Но, вместо того, чтобы собираться на вокзал, Есенин стучал кулаком по столу:

— Товарищ лакей! пробку!!

"Пробкой" называлась бутылка вина, так как в живых оставалась только пробка: вино выпивалось, бутылка билась вдребезги.

— Я памятник себе воздвиг из пробок,
Из пробок вылаканных вин!..

Нет, не памятник: пирамиду!

И, повернувшись ко мне:

— Ты уверен, что у твоего Горация говорилось о пирамидах? Ведь, при Горации, пирамид, по-моему, еще не было?

Дальше начинался матерный период. Виртуозной скороговоркой Есенин выругивал без запинок "Малый матерный загиб" Петра Великого (37 слов), с его диковинным "ежом косматым, против шерсти волосатым", и "Большой загиб", состоящий из

двухсот шестидесяти слов. Малый загиб я, кажется, могу еще восстановить. Большой загиб, кроме Есенина, знал только мой друг, "советский граф", и специалист по Петру Великому, Алексей Толстой...

Через три дня, протрезвившись, я возвращался в Москву. Есенин дал мне для кого-то в Москве "важное" письмо: в исполнительность почты он в то время, с некоторым основанием, не верил. Ехать до Москвы пришлось четыре дня. Поезд раз десять менял направление. Под Матвеевым Курганом или возле Чаплина (не оттуда ли родом Чарли Чаплин?) была обещана веселая встреча то-ли с батькой Махно, то-ли — с Тютюнником. Выше, пассажирам пришлось почему-то пройти пешком верст двадцать, в то время, как поезд, при погашенных огнях, промчался мимо по рельсам... Короче говоря, письмо я потерял по дороге. Есенин, по возвращении в Москву, о нем тоже забыл: тогда начинался дункановский загиб. Боюсь, однако, что на том свете вспомнит, и если характер его не изменился, он непременно набьет мне морду.

* * *

Захваченная коммунистической идеологией Айседора Дункан приехала, в 1921-м году, в Москву. Малиноволосая, беспутная и печальная, чистая в мыслях, великодушная сердцем, осмеянная и загрязненная кутилами всех частей света и прозванная "Дунькой" в Москве, она открыла школу пластики для пролетарских детей в отведенном ей на Пречистенке бесхозяйном особняке балерины Балашовой, покинувшей Россию.

Прикрытая легким плащем, сверкая пунцовым лаком ногтей на ногах, Дунках раскрывает объятия навстречу своим ученицам: ребятишки в косичках и стриженные под гребенку, в драненьких платьицах, в мятых тряпочках, с веснушками на переносице, с пугливым удивлением в глазах. Голова Дункан наклонена к плечу, легкая улыбка светит материнской нежностью. Тихим голосом Дункан говорит по-английски:

— Дети, я не собираюсь учить вас танцам: вы будете танцевать, когда захотите, те танцы, которые подскажет вам ваше желание. Я просто хочу научить вас летать, как птицы, гнуться, как юные деревца под ветром, радоваться, как радуется майское утро, бабочка, лягушонок в росе, дышать свободно, как облака, прыгать легко и бесшумно, как серая кошка... Переведите, — обращается Дункан к переводчику и политруку школы, товарищу Грудскому.

— Детки, — переводит Грудский, — товарищ Изидора вовсе

не собирается обучать вас танцам, потому что танцульки являются пережитком гниющей Европы. Товарищ Изидора научит вас махать руками, как птицы, ластиться вроде кошки, прыгать по-лягушинному, то-есть, в общем и целом, подражать жестикуляции зверей...

С Есениным, Мариенгофом, Шершеневичем и Кусиковым, я часто проводил оргийные ночи в особняке Дункан, ставшем штаб-квартирой имажинизма. Снабжение продовольствием и вином шло непосредственно из Кремля. Дункан пленилась Есениным, что совершенно естественно: не только моя Настя считала его "красавчиком". Роман был ураганный и столь же короткий, как и коммунистический идеализм Дункан.

Помню, как однажды, лежа на диване рядом с Дункан, Есенин, оторвавшись от ее губ, обернулся ко мне и крикнул:

— Осточертела мне эта московская Америка! Смыться бы куда!

И, диким голосом, Мариенгофу:

— Замени ты меня, Толька, Христа ради!

Ни заменить, ни смыться не удалось. Через несколько дней Есенин улетел с Дункан заграницу.

* * *

"Братья писатели, в вашей судьбе
Что-то лежит роковое".

Эти, столько раз проиронизированные некрасовские слова приобрели теперь подчеркнутую убедительность. В особенности — по отношению к поэтам.

Маяковский писал: "Слово —полководец человечьей силы". Эта страшная армия привела к самоубийству и к гибели наиболее блестящих своих "полководцев".

Среди их многих трагических смертей, одна из самых страшных — смерть Есенина. Не только потому, что его самоубийство было самоубийством в квадрате: висельник, залитый кровью вскрытых вен, это уже слишком. Но потому, что он был моложе и даровитее почти всех других. Трудно поверить, чтобы приняв последнее решение, Есенин чувствовал, что как поэт, он уже был закончен. Впрочем, возможно, что здесь скрывается еще недоступный нам закон. Рафаэль или Пушкин, ушедшие в юном возрасте, успели достигнуть наивысшего мастерства, в то время, как Тициан, доживший до ста лет, создал наиболее совершенные

произведения в девяностолетнем возрасте.

Есенин повесился от отчаяния: от беспутства, иными словами — от беспутья, от бездорожья. Пути русской поэзии оказались в те годы отрезанными и вскоре были заколочены наглухо. Если здесь, в эмиграции, продолжали творить свободные Георгии Ивановы, то в пределах Советского Союза все больше и больше нарождались и заполняли печатные страницы чиновные Демьяны Бедные.

* * *

29-го декабря 1925 года Всероссийский Союз Писателей известил в газетах "с глубочайшей скорбью о трагической кончине Сергея Есенина, последовавшей в ночь на 28-ое декабря в Ленинграде", и о том, что "о времени прибытия тела в Москву, о дне и месте похорон будет объявлено особо". На следующий день, 30-го декабря, комиссия по организации похорон Есенина сообщила, что "встреча тела покойного состоится сегодня в два с половиной часа дня на Октябрьском вокзале (в Москве), откуда тело будет перенесено в Дом Печати (Никитский бульвар, 8)", что "вход в Дом Печати открыт всем, желающим проститься с покойным", что "вынос тела на Ваганьковское кладбище состоится 31-го декабря, в 11 часов утра" и что " путь процессии будет следующий: Дом Печати, Дом Герцена, памятник Пушкина, Ваганьковское кладбище". 31-го декабря, под новый год, Есенина хоронили.

30-го декабря А. Лежнев писал в "Правде": "Он (Есенин) был поэтом не для критиков или поэтов (как, например, Хлебников), но для читателей. Он волновал, трогал, заражал, он был не только мастером, но и живым человеком... Меньше всего Есенин был поэтом головным, меньше всего он ритор или версификатор".

Через 5 дней, на состоявшемся в Камерном Театре Таирова вечере памяти Есенина, поэт Сергей Городецкий припомнил, как в момент, когда гроб опускали в могилу, среди наступившей тишины прозвучал женский голос:

— Прощай, моя сказка...

* * *

По странному и весьма неуместному совпадению, 30-го и 31-го декабря, на тех же газетных страницах объявлялось, что "Совнарком Украины принял постановление, регулирующее и

ограничивающее торговлю спиртными напитками", что "на тульских предприятиях заметно увеличились прогулы рабочих из-за пьянства" и что "на некоторых заводах прогулы по пьянке составляют до 90 проц. всех прогулов", в виду чего "пленум тульского губпросвета вынес постановление о необходимости мобилизовать общественное мнение вокруг вопроса борьбы с пьянством и приступить к организации в рабочих районах кооперативных *чайных-читален*".

Тогда же появилось в "Правде", как образчик расцвета *"советской"* поэзии, следующее "бодряцкое" стихотворение, посвященное Ленину:

Сегодня мы отчитываться будем,
Что сделали за годы без него,
И не забыли-ли чего
Вписать в госплан рабочих буден?

Имя "поэта": Василий Горшков.

* * *

Маяковский писал на смерть Есенина:

Вы ушли,
как говорится,
в мир иной.
Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.
Ни тебе аванса,
ни пивной.
Трезвость...
Прекратите,
бросьте!
Вы в своем уме ли?
Дать,
чтоб щеки
валивал
смертельный мел?
Вы ж
такое загибать умели,
Что другой
на свете
не умел...

И дальше, перефразируя последние, написанные Есениным строки:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей, —

Маяковский добавил:

Для веселья
планета наша
мало оборудована.
Надо вырвать
радость
у грядущих дней.
В этой жизни
помереть не трудно,
Сделать жизнь
значительно трудней.

Написав это в 1926 году, Маяковский, в свою очередь, наложил на себя руки в 1930-м году. Слава Есенина в СССР, за этот промежуток времени, росла не по дням, а по часам — наперекор официальному равнодушию. Шутить над его поэзией становилось для Маяковского все опаснее. В предчувствии собственной гибели (Маяковский затосковал о себе, как о поэте), он, в 30-м году, не сдержался и в одном из своих стихотворных завещаний поставил точку над i.

Я приду
в коммунистическое далеко
не так,
как песенно-есенинский провитязь.
Мой стих дойдет
через хребты веков
и через головы
поэтов и правительств.

Через головы правительств, это возможно и даже несомненно; головы правительств нас не интересуют. Но через головы поэтов, таких, как Есенин, — здесь, в своем коммунистическом эгоцентризме (если такой филологический парадокс возможен), Маяковский, славный, но чрезмерно душимый ревностью, парень, — повидимому, просчитался.

Как это ни странно, гиперболированные темы (я говорю лишь о *темах*) Маяковского звучат сегодня, как злободневная хрони-

ка, давно утратившая злободневность. Пример: написанное в 1926 году стихотворение "Товарищу Нетте, пароходу и человеку" потребовало, всего через 10 лет, и в советском же издании, следующей пояснительной сноски: "Теодор Нетте — наш дипкурьер, героически погибший, защищая диппочту от покушений контрразведчиков. Его именем назван один из пароходов Черноморского флота".

А простейшая лирика Есенина поет полным голосом и не нуждается в комментариях. "Грандиозное" мельчает, становится временным, а "пустяковое" — пахнет вечностью.

* * *

19-го января 1926 года Лев Троцкий, тогда еще имевший право голоса, напечатал в "Правде" статью памяти Есенина:

"Мы потеряли Есенина — такого прекрасного поэта, такого свежего, такого настоящего. И так трагически потеряли. Он ушел сам, кровью попрощавшись с необозначенным другом, — может быть, со всеми нами. Поразительны по нежности и мягкости эти его последние строки. Он ушел из жизни без крикливой обиды, без позы протеста, — не хлопнув дверью, а тихо призакрыв ее рукою, на которой сочилась кровь. В этом жесте поэтический и человеческий образ Есенина вспыхнул незабываемым прощальным светом.

"Есенин слагал острые песни *хулигана* и придавал свою неповторимую, есенинскую напевность озорным звукам кабацкой Москвы. Он нередко кичился дерзким жестом, грубым словом. Но надо всем этим трепетала совсем особая нежность неогражденной, незащищенной души. Полунаносной грубостью Есенин прикрывался от сурового времени, в какое родился, — прикрывался, но не прикрылся...

"Наше время — суровое время, может быть, одно из суровейших в истории так называемого цивилизованного человечества. Революционер, рожденный для этих десятилетий, одержим неистовым патриотизмом своей эпохи, — своего отечества во времени. Есенин не был революционером. Автор *Пугачева* и *Баллады о двадцати шести* был интимнейшим лириком. Эпоха же наша — не лирическая. В этом *главная* причина того, почему самовольно и так рано ушел от нас и от своей эпохи Сергей Есенин.

"Корни у Есенина глубоко народные... Но в этой крепости крестьянской подоплеки причина личной некрепости Есенина:

из старого его вырвало с корнем, а в новом корень не принялся... Есенин интимен, нежен, лиричен, — революция публична, — эпична, — катастрофична. Оттого-то короткая жизнь поэта оборвалась катастрофой.

"Кем-то сказано, что каждый носит в себе пружину своей судьбы, а жизнь разворачивает эту пружину до конца... Творческая пружина Есенина, разворачиваясь, натолкнулась на грани эпохи и — сломалась... Его лирическая пружина могла бы развернуться до конца только в условиях гармонического, счастливого, с песней живущего общества, где не борьба царит, а дружба, любовь, нежное участие. Такое время придет. За нынешней эпохой, в утробе которой скрывается еще много беспощадных и спасительных боев человека с человеком, придут иные времена, — те самые, которые нынешней борьбой подготовляются. Личность человеческая расцветает тогда настоящим цветом. А вместе с нею и лирика. Революция впервые отвоюет для каждого человека право не только на хлеб, но и на лирику. Кому писал Есенин кровью в свой последний раз? Может быть, он перекликнулся с тем другом, который еще не родился, с человеком грядущей эпохи, которого одни готовят боями, а Есенин — песнями. Поэт погиб потому, что был несроден революции. Но во имя будущего она навсегда усыновит его...

"В нашем сознании скорбь острая и совсем еще свежая умеряется мыслью, что этот прекрасный и неподдельный поэт по своему отразил эпоху и обогатил ее песнями, по новому сказавши о любви, о синем небе, упавшем в реку, о месяце, который ягненком пасется в небесах,[3] и о цветке неповторимом — о себе самом.

"Пусть же в чествовании памяти поэта не будет ничего упадочного и расслабляющего... Умер поэт. Да здравствует поэзия! Сорвалось в обрыв незащищенное человеческое дитя! Да здравствует творческая жизнь, в которую до последней минуты вплетал драгоценные нити поэзии Сергей Есенин!"

* * *

Айседора Дункан вскоре также нашла смерть, пав жертвой

[3] Это — почти из Некрасова:

> «И облака дождливые,
> Как дойные коровушки
> Идут по небесам».
>
> («Кому на Руси жить хорошо»).

таинственной предопределенности. Давно, еще в ее молодые годы, *автомобиль,* везший двух ее малолетних детей, пробил решетку одного из парижских мостов и утонул в Сене. В 1925 году, в Париже, я ужинал у одной американской собирательницы картин. Среди приглашенных была Дункан. Она много говорила со мной о Москве, о Петербурге, о советском строе, глубоко ее разочаровавшем, но не обмолвилась ни одним словом о Есенине. Я хотел было сказать, что есть что-то родственное между звуком Е-сенин и Сеной, но сдержался и умолчал. Ночью, когда, прощаясь, я в последний раз в жизни целовал ее руку, Дункан предложила мне, чтобы ее шофер отвез меня до дому. Пересекая Ситэ, мы столкнулись на полном ходу с грузовиком, везшим овощи в Центральный рынок. Автомобиль Дункан был разбит и скомкан. Шофер и я чудом выскреблись невредимыми на свежий огород, внезапно выросший на мостовой, от столкновения. Еще через год или два Дункан сама погибла в автомобиле, задушенная собственным шарфом, конец которого втянулся ветром на ходу в колесо. Судьба воссоздательницы античной эстетики не уживалась с новейшими социальными и техническими изобретениями.

* * *

Мой куоккальский дом, где Есенин провел ночь нашей первой встречи, постигла несколько позже та же участь. В 1918 году, после бегства красной гвардии из Финляндии, я пробрался в Куокаллу (это еще было возможно), чтобы взглянуть на мой дом. Была зима. В горностаевой снеговой пышности торчал на его месте жалкий урод — бревенчатый сруб с развороченной крышей, с выбитыми окнами, с черными дырами вместо дверей. Обледенелые горы человеческих испражнений покрывали пол. По стенам почти до потолка замерзшими струями желтела моча, и еще не стерлись пометки углем: 2 арш. 2 верш., 2 арш. 5 верш., 2 арш. 10 верш.... Победителем в этом своеобразном чемпионате красногвардейцев оказался пулеметчик Матвей Глушков: он достиг 2 арш. 12 верш. в высоту.

Вырванная с мясом из потолка висячая лампа была втоптана в кучу испражнений. Возле лампы — записка:

“Спасибо тебе за лампу, буржуй, хорошо нам светила”.

Половицы расщеплены топором, обои сорваны, пробиты пулями, железные кровати сведены смертельной судорогой, голубые сервизы обращены в осколки, металлическая посуда — кастрюли, сковородки, чайники — до верху заполнены испражнениями.

Непостижимо обильно испражнялись повсюду: во всех этажах, на полу, на лестницах — сглаживая ступени, на столах, в ящиках столов, на стульях, на матрасах, швыряли кусками испражнений в потолок. Вот еще записка:

"Понюхай нашава гавна ладно ваняит".

В третьем этаже — единственная уцелевшая комната. На двери записка:

"Тов. Камандир".

На столе — ночной горшок с недоеденной гречневой кашей и воткнутой в нее ложкой...

Во время последней финско-советской войны (когда "широкие круги национально-мыслящей русской эмиграции" неожиданно стали на сторону Советов, неожиданно приняв советский интернационал за российский национализм) я, в Париже, каждым утром следил по карте Финляндии за наступательным движением советской "освободительной" армии. И вот пришла весть, о том, что Куоккала "отошла к Советам". В то утро я был освобожден от тяжести хозяйственных забот (давно уже ставших платоническими). Руины моего дома и полуторадесятинный парк с лужайками, где седобородый Короленко засветил однажды в Рождественскую ночь окутанную снегом елку; где, гимназистом, я носился в горелки с Максимом Горьким и моей ручной галкой "Матрешкой", где я играл в крокет с Маяковским; где грызся о судьбах искусства с фантастическим военным доктором и живописцем Николаем Кульбиным; где русская литература творила и отдыхала, — исчезли для меня навсегда, как слизанные коровьим языком. Вырастет ли когда-нибудь на этом пустыре столбик с памятной дощечкой, на которой вряд ли смогут уместиться все имена?..

Но это уже мелочи. Обрывки бесполезной сентиментальности...

Владимир Маяковский


Ю. Анненков
1924

Владимир Маяковский

«Маяковский очень любил Пушкина, он очень высоко его ставил, он мог писать, как Пушкин, это сказалось в его последних стихах ВО ВЕСЬ ГОЛОС, но он боролся с эпигоном. Он не хотел писать, как Пушкин, и стремился выработать свой язык. Сказать, что это ему удалось, мы не можем, потому что когда мы пересматриваем его произведения, мы видим в них Некрасова, Блока и самостоятельное лицо Маяковского».

(Всеволод Мейерхольд: «Беседа с самодеятельными художественными коллективами завода «Шарикоподшипник», 27 мая 1936 года).

Маяковский принадлежал к группе футуристов. Она была многочисленна: Бурлюк, Крученых, Северянин, Олимпов, Хлебников, Зданевич (переименовавший себя в эмиграции в Ильязда), Каменский, Маяковский... Несколько позже к ним примкнули Асеев и Пастернак. Наиболее глубоким был Хлебников, наиболее последовательным, ортодоксальным — Крученых, наиболее патетическим — Пастернак, наиболее сильным и человечным — Маяковский.

Он был огромного роста, мускулист и широкоплеч. Волосы он то состригал наголо, то отращивал до такой степени, что они не слушались уже ни гребенки, ни щетки и упрямо таращились в беспорядке — сегодня в одном направлении, завтра — в другом. Тонкие брови лежали над самыми глазами, придавая им злобный оттенок. Нижняя челюсть плотоядно выдавалась вперед.

Гордый своей внешностью, она писал:

Иду — красивый,
Двадцатидвухлетний.
("Облако в штанах", 1915 г.)

Маяковский сознательно совершенствовал топорность своих жестов, громоздкость походки, презрительность и сухость складок у губ. К этому выражению недружелюбности он любил прибавлять надменные, колкие вспышки глаз, и это проявлялось особенно сильно, когда он, с самодовольным видом, подымался

на эстраду для чтения (редкого по отточенности ритмов) своих стихов или для произнесения речей, всегда настолько вызывающих, что они непременно сопровождались шумными протестами и восторженными возгласами публики.

6 лет спустя после смерти Маяковского, в речи, произнесенной на собрании московских "работников искусства", 26 марта 1936 года, в Москве, Всеволод Мейерхольд сказал:

"Не терзается никакими сомнениями, всегда доволен собой любитель. Мастер всегда очень строг к себе. Мастеру не свойственно самодовольство, зазнайство. Но бывают моменты, когда художник *кажется* самодовольным, самоуверенным и грубоватым. Таким казался иногда Владимир Маяковский. Но эта напускная самоуверенность была для него своеобразной броней, защитой от нападавших на него консерваторов. Грубость Маяковского была беспредельно хрупкой".

* * *

С 1913 года (когда Маяковский не дошел еще до призывного возраста) и до нашей последней встречи во Франции, незадолго до его трагического конца, мы постоянно виделись в Петербурге, в Москве, в Париже, а также — в Финляндии, в Куоккале. Там мы собирались то у Корнея Чуковского, то у Николая Евреинова, то у "футуристского доктора" и художника Николая Кульбина, то по средам у Ильи Репина, в его имении "Пенаты", то в имении моих родителей, где мы столько раз азартно играли (или "дулись", как говорил Маяковский) в крокет.

Эльза Триоле справедливо рассказывала, что Маяковский, вместо того, чтобы входить с людьми в деловые отношения, предпочитал играть с ними: "прежде всего — в карты, потом — на бильярде, потом — во что угодно, в тут же изобретенные игры. Преимущественно — на деньги, но также — ради всевозможных фантастических выдумок".

Я играл с ним "на деньги": пятьдесят копеек партия. Однажды, летом 1914 года, незадолго до объявления войны, Маяковский проиграл мне несколько партий подряд. Он был азартен и начинал горячиться. Он играл лучше меня, но я знал все неровности нашей площадки и потому бил шары наверняка. Проиграв три рубля, Маяковский отбросил молоток и предложил мне возобновить игру ночью.

— На 5 целковых, — добавил он.

— Почему ночью? — спросил я.

— Я научу тебя играть в темноте, — ответил Маяковский, — айда?

— Айда!

Ночью, белой, полусветлой финской ночью, мы снова пришли на площадку. С нами был наш общий друг Хлебников. Сидя на скамье и зажав руки между коленями, Хлебников молча следил за нашей игрой, потом встал, прислонился к березе и, стоя, заснул, негромко прихрапывая. Маяковский играл с необычайной для него осторожностью, но предательские бугорки и ямки, знакомые мне наизусть, помешали ему и на этот раз выиграть. Но я положил в карман только четыре "целковых" и 15 копеек: в кошельке у Маяковского осталось денег ровно на железнодорожный билет до Петербурга.

С деньгами у Маяковского всегда происходили неувязки, несмотря на очень стройную концепцию денежного обращения. Еще до революции мы столкнулись как-то на Надежденской улице. Маяковский вышел от зубного врача и с гордостью показал мне искусственный зуб.

— Сколько стоило? — полюбопытствовал я.

— Поэты тянут авансы в издательствах, но не платят дантистам. Дантисты должны смотреть на нас собачьими глазами и получать гонорар нашими автографами, — улыбнувшись, ответил Маяковский.

* * *

Куоккальская ночь, как обычно, закончилась в спорах (Маяковский, Хлебников и я) об искусстве (поэзия, живопись, театр), так как, еще за четыре года до революции, в нашем маленьком куоккальском еловом лесу, как, впрочем, и в Петербурге и в Москве, наши встречи, часто — в присутствии других юных представителей "авангардного" искусства, постоянно сопровождались подобными спорами.

Это было время, когда Маяковский писал:

А ВЫ МОГЛИ БЫ?

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?
(1913).

Или еще:

СКРИПКА И НЕМНОЖКО НЕРВНО

Скрипка издергалась, упрашивая,
и вдруг разревелась
так по-детски,
что барабан не выдержал:
"Хорошо, хорошо, хорошо!"
А сам устал,
не дослушал скрипкиной речи
шмыгнул на горящий Кузнецкий
и ушел...

. . . .

Я встал,
шатаясь, полез через ноты...

. . . .

Бросился на деревянную шею

. . . .

Я — хороший.
"Знаете что, скрипка?
Давайте —
будем жить вместе!
А?"
(1914).

Эти две коротенькие вещи я запомнил наизусть. Маяковский мне читал их растянувшись на куоккальской траве: первую — с надменностью и грубостью, свойственными Маяковскому; вторую — с незабываемым драматическим патетизмом. Марксизм еще не успел проникнуть в его поэзию, тогда еще бесстрашно своеобразную.

1913 год, был также годом, когда Маяковский, Бурлюк и Крученых опубликовали их знаменитый литературный манифест: *"Пощечина общественному вкусу"*

В 1915 году, Маяковский — футурист писал в поэме "Облако в штанах":

Я над всем, что сделано,
ставлю "nihil".

В те же годы, едва перешагнув через призывной возраст, Маяковский уже говорил о вечности своей поэзии:

Мой крик в граните времени выбит
и будет греметь и гремит,
оттого что
в сердце, выжженном, как Египет,
есть тысяча тысяч пирамид!

("Я и Наполеон", 1915 г.).

Но тогда уже он предсказывал и свою трагическую гибель:

Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.

("Флейта — позвоночник", 1915 г.).

Или:

Через столько-то, столько-то лет
— словом, не выживу —
с голода сдохну ль,
стану ль под пистолет...

("Дешевая распродажа", 1916 г.).

"С голода сдох" бездомный Велимир Хлебников. А Маяковский, "встав под пистолет, поставил точку пули в своем конце".

* * *

Я следил за всем восхождением Маяковского. Если в нашей артистической среде его слава разросталась достаточно быстро, то заставить принять его искусство широкими слоями читательских масс мог только какой-нибудь исключительный случай. Как всегда, это зависело от личного везения. На долю Хлебникова или Крученых такого везения не выпало.

Первый значительный (рекламный) успех в карьере Маяковского произошел в 1916 году. В эту эпоху знаменитость, популярность и литературный авторитет Максима Горького был в полном расцвете, и я помню, до всех мелочей, ночь, проведенную в подвале "Бродячей Собаки". Среди символистов, акмеистов, футуристов, заумников и будетлян присутствовал там и Максим Горький. В уже довольно поздний час, Владимир Маяковский, как всегда — с надменным видом, поднялся на крохотную эстраду, под привычное улюлюканье так называемых "фармацевтов", то-есть — посетителей, не имевших никакого отношения к искусству. Маяковский произнес, обращаясь к ним:

— Я буду читать для Горького, а не для вас!

Гул фармацевтов удвоился. Максим Горький, равнодушный, оставался неподвижен.

Прочитав отрывок из поэмы "Война и Мир" и два-три коротких лирических стихотворения, Маяковский сошел с эстрады.

— Болтовня! Ветряная мельница! — кричала публика.

Нахмурив брови, Горький встал со стула и твердым голосом произнес:

— Глумиться здесь не над чем. Это — очень серьезно. Да! В этом есть что-то большое. Даже если это большое касается только формы.

И, протянув руку гордо улыбавшемуся Маяковскому, он добавил:

— Молодой человек, я вас поздравляю!

Мы устроили овацию Горькому, и эта ночь превратилась в подлинный триумф Маяковского. Даже "фармацевты" аплодировали. На следующий день, слухи о суждении Горького распространились в Петербурге, потом — в Москве. Продвижение Маяковского в литературной иерархии значительно ускорилось. Маяковскому было 23 года.

* * *

Чувство дружбы и уважения к Маяковскому до сих пор живы во мне. Я никогда не скажу о нем ничего дурного. Но мне неизбежно придется говорить о его трагической судьбе, судьбе поэта в Советском Союзе.

Драма Маяковского была нашей общей драмой, драмой молодых поэтов, писателей, художников, композиторов, деятелей театра. 1910-1920 годы были, в искусстве (и не только — в русском искусстве), наиболее динамическими в этом веке. Искусство находилось в полной революции своих форм выражения: кубизм, футуризм, пуризм, сюрреализм, абстрактность... Во всех его разветвлениях мы упорно бились против традиций, против "академического" искусства. Мы стремились освободить художественное творчество от предрассудков "буржуазного" искусства. Борьба не была легкой, но трудности еще более воодушевляли наш энтузиазм.

Хлебников и Маяковский (футуристы), Есенин и Мариенгоф (имажинисты) стояли, среди поэтов, в первых рядах этой борьбы.

Политическая и социальная революция приближалась и все более и более давала себя чувствовать в зимних тучах над русской землей и, в особенности, над Петербургом. Военные неуда-

чи и хроника происшествий (убийство Распутина и пр.) подчеркивали возрастающее разложение режима.

Наивно (наша юность и наша ненависть к войне сыграли в этом значительную роль) мы поверили, как мне уже приходилось писать об этом, что революция социальная совпадает с революцией в искусстве. Мы поверили, что наша борьба за новые формы будет *поддержана* революцией социальной. Подлинные "вкусы", подлинные намерения и планы Ленина еще не были нам известны. Вот почему, в 1917 году, когда прежний режим был свергнут, Маяковский кричал в поэме "Революция":

Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее "Прежде".
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня,
до последней пуговицы в одежде,
жизнь переделаем снова.

Маяковский был счастлив. Мы все были вдохновлены, так как многие стороны тысячелетнего *Прежде* представлялись нам отжившими и обреченными на исчезновение. Мы мечтали о новых формах в искусстве. Я помню, как в одну из мартовских (или апрельских) ночей 1917 г. поэт Зданевич, блуждая со мной по Петербургу, уже республиканскому, сказал, говоря о Керенском, ставшим председателем Временного Правительства:

— Надо бы издать сборник, посвященный Керенскому, как первому вождю футуристического государства!

Идеи Интернационала воодушевляли нас. Война, то-есть массовое убийство, прекратится. Мы, художники, поэты, артисты всех видов искусства, протягивали руки нашим товарищам всего мира. Мы стремились слить наши общие искания.

В 1919 году, два года спустя после Октября, Маяковский писал:

Потрясающие факты

Небывалей не было у истории в аннале
факта:
вчера,
сквозь иней,
звеня в "Интернационале",
Смольный
ринулся
к рабочим в Берлине...

Поднялся.
Шагает по Европе...

. . . .

И уже
из лоска
траурного глянца
Брюсселя,
натягивая нерв,
росли легенды
про Летучего Голландца —
Голландца революционеров.

. . . .

А он . . . .
Красный, встал над Парижем.

. . . .

А он — за Ламанш.
На площадь выводит подвалы Лондона.
А после . . . .

. . . .

Над океаном Атлантическим видели —
пронесся.

. . . .

А в пятницу
утром
вспыхнула Америка . . . . . .

. . . .

Помеченные 1919 г., это были видения поэта. Маяковский был тогда вполне искренен.

— Ты с ума сошел! — говорил он мне в одно из наших московских свиданий, — сегодня ты еще не в партии? Черт знает что! Партия, это ленинский танк, на котором мы перегоним будущее!

Маяковский был еще "футуристом".

Однако, марксистско-ленинский Интернационал оказался совсем другой вещью: это был интернационал агрессивный, "империалистический" и невероятно ретроградный. Мечтания нашей юности были обмануты. Мы почувствовали и поняли это довольно скоро, благодаря бездарным лозунгам и административно-полицейским мерам, выдвинутым ленинскими "вождями", а также убедившись в неприемлемости в недопустимости диктаторского духа коммунистической партии.

В 1922 году, Ленин, верный своему пониманию роли искусства, написал о Маяковском:

"Случайно я прочел вчера в 'Известиях' одно стихотворение Маяковского на политическую тему... Я редко испытывал такое живое удовольствие с точки зрения политической и административной (!)... Я не берусь судить поэтические качества, но политически это совершенно правильно".

Маяковскому было 26 лет. Эта (невежественная) похвала Ленина оказалась вторым и наиболее мощным толчком в карьере (уже официальной) Маяковского: он был признан "лучшим поэтом Советского Союза" и его слава была провозглашена... обязательной.

* * *

Мировая война, две революции, гражданская война... Все лицо земли изменилось. Маяковский стал знаменитостью. Сколько событий предшествующих лет уже ускользнуло из памяти. Маяковский, Василий Каменский, еще кто-то и я, встретившись однажды в петербургском "Доме Искусств", играли в карты. Не на деньги: денег у нас тогда уже не было, были "пайки". Выигравший должен был просто щелкнуть картой по носу проигравшего. Играли и щелкали. Но когда я проиграл Маяковскому, он швырнул мне в лицо всю колоду.

— Что ты?! — закричал я.

— Ничего особенного, — небрежно ответил Маяковский, — это мой отыгрыш за твой куоккальский крокет. У меня память свежая.

— А мои восемьдесят пять копеек в таком случае?

Маяковский, рассмеявшись:

— Фу, какой ты мелочный!

* * *

С того же года Маяковский становится всемогущим: он может делать "все, что захочет": он может *даже* поехать заграницу! И вот, первое, чем он воспользовался, как исключительной привилегией, было разрешение на выезд из Советского Союза, и 9 октября этого триумфального года Маяковский, возвышенный Лениным, выезжает в Берлин и в Париж, город, о котором я столько рассказывал Маяковскому и по отношению к которому я не скрывал моей привязанности.

Живя в Советском Союзе и перегруженный "социальными заказами" (главным образом — портретами "вождей"), я встре-

тился в том же году с Маяковским только по его возвращению в Москву. Его впечатления, опубликованные в "Известиях", свидетельствовали, еще раз, о его наивности и почти детской эгоцентричности:

"Появление живого советского гражданина, — писал Маяковский, — вызывает везде сенсацию с нескрываемыми оттенками удивления, восторга и любопытства... Преобладает любопытство: передо мной почти выстраивался хвост. На протяжении часов меня забрасывали вопросами, начиная с внешнего облика Ленина".

Будем справедливы: Маяковский не знал, что про Брижитту Бардо, например (которая еще не "советская гражданка", но которая, следуя моде, может быть, однажды станет таковой), во французских газетах тоже напишут, и — с неоспоримой точностью, что "ее появление вызывает повсюду сенсацию с нескрываемыми оттенками удивления, восторга и любопытства"; что "возле нее собираются всегда толпы фотографов" и что "полицейские бывают иногда вынуждены вмешиваться, чтобы высвободить ее из толпы", и т. д. Я читал, также в газетах, что для встречи "Б. Б." в Венеции, куда она приезжала на кинематографический фестиваль 1958 года (и где ее фильм бесшумно утонул, что особенно легко в Венеции), было мобилизовано 435 гондол. Не читал ли я тоже, в газетах, что в США "60 миллионов телезрителей жаждут увидеть мистера Б. Б., так как "американцы, а особенно их жены хотят познакомиться с мужчиной, которого Б. Б. выбрала своим мужем"?

А целая литература о лысом черепе Юла Бриннера?

И т. д.

Разумеется, до сих пор никто не спрашивал Б. Б. о внешнем облике Ленина; с ней говорят, главным образом о ее собственной внешности. Но сюжет остается тот же, несмотря на то, что, в противоположность Ленину, физические качества Б. Б. бывают иногда очаровательны: непричесанная, юная капризница, которая ворчит...

Но если "появление советского гражданина" вызвало в Париже "удивление, восторг и любопытство", то этот город, в свою очередь возбуждал те же чувства в "советском" Маяковском, которого Париж видел у себя снова в 1924, 1925, 1927, 1928 и 1929 годах.

Я встречал Маяковского в Париже в 1924 и 1925 году: на улицах, в кафе, в ресторанах, на художественных выставках, а так же и на "приемах" в посольстве (тогда еще — "полпред-

стве", полномочном представительстве") СССР. Я помню даже, как мы оба были приглашены, в качестве представителей "советской общественности", присутствовать при торжественной встрече, на Северном вокзале, Леонида Красина, первого полномочного представителя СССР во Франции, в день его прибытия в Париж. Перрон был переполнен журналистами, фотографами, представителями французского правительства, только что признавшего СССР de jure, случайными любопытными и — больше всего — полицейскими. Некто Волин, являвшийся неофициальным делегатом СССР для подготовки приезда Красина, представил нас ему, после чего, пробившись сквозь толпу, Маяковский и я взяли такси и отправились вдвоем вслед за официальными машинами на улицу Гренель, где Красин, едва успев подняться по ступенькам на крыльцо покинутого В. Маклаковым посольского помещения, обернулся к собравшимся вокруг него членам французского министерства иностранных дел, журналистам и некоторым французским политическим деятелям (среди которых я запомнил Анатоля де-Монзи и Эдуарда Эррио) и произнес по-французски "историческую" фразу:

— Милостивые государыни и милостивые государи! С моим приездом во Францию, здесь водворяется социальная революция.

Никто не возразил. Но все поднялись в салоны глотнуть поддельной "советской" водки, изготовленной в Париже, и закусить неизменной икрой, поставлявшейся советскому полпредству русским эмигрантом.

* * *

Маяковский очень любил Париж, тяготел к Парижу. Переулки, площади, уличная оживленность, насыщенность художественной жизни, монпарнасские кафе, ночное освещение — обо все этом он часто говорил со мной, не скрывая своих чувств. Иногда, впрочем, он прибавлял (с убежденным видом и, *может быть,* тогда еще искренно), что через два или три года Москва превзойдет Париж во всех областях. Однажды Маяковский торжествующим жестом указал мне на валявшихся на тротуаре бродяг.

— А бездомные дети в СССР? — возразил я.

Ответ последовал немедленно:

— Что же ты хочешь? Это — наследство капиталистического режима.

1924 год — год смерти Ленина (в январе), позволял еще артистам (художникам, поэтам, композиторам) известную свободу

формальных исканий. Но уже в 1925 году климат значительно изменился. Восхождение Сталина началось. Начиная с этого года было бы уже ложным думать, что наезды в Париж оставались для Маяковского простым туристическим развлечением. Далеко не так. Фаворит советской власти, Маяковский должен был всякий раз, после своего возвращения в Советский Союз, давать отчет о своем путешествии, иначе говоря — печатать свои впечатления поэта в стихах, впечатления выгодные для советского режима и для коммунистической пропаганды. Он должен был, в своих поэмах, написанных в Париже, показывать советским людям, что СССР, во всех отраслях перегоняет Запад, где страны и народы гниют под игом "упадочного капитализма". Этой ценой Маяковский оплачивал свое право на переезд через границы "земного рая".

Содержание парижских поэм Маяковского (мне известны 12) становится все более и более предвзятым, контролируемым советской властью и, разложение его творчества начинает проявлять все более очевидные признаки.

Отрывки из поэмы, носящей название:

NOTRE-DAME

. . . .
Я вышел —
        со мной
                переводчица — дура
щебечет
        бантиком-ротиком:
"Ну, как вам
        нравится архитектура?
Какая небесная готика!"
Я взвесил все
        и обдумал,
                — Ну, вот:
он лучше Блаженного
                Васьки.
Конечно,
        под клуб не пойдет, —
                темноват, —
об этом не думали —
                классики...

Но то хорошо,
　　что уже места
готовы тебе
　　для сиденья...
. . . .

Маяковский прочел мне это стихотворение в Париже и расхохотался.

— Чего же ты хохочешь? Одно кощунство! — сказал я.

— Может быть, но зато — весело? А?

— Зависит от вкуса.

— Значит у тебя дрянной вкус! — закончил Маяковский. И снова захохотал своим громыхающим хохотом. Но это был последний хохот, который я услышал у Маяковского. Смеяться он смеялся и в следующие годы, но хохота я больше не слышал.

Следующее пребывание Маяковского в Париже было оплачено по возвращению в Советский Союз поэмой "Версаль". Поэма длинная, приведу только отрывок:

По этой
　　дороге,
　　　　спеша во дворец,
бесчисленные Людовики
трясли
　　в шелках
　　　　золоченных каретц
телес
　　десятипудовики.
И ляжек
　　своих
　　　　отмахав шатуны,
по ней,
　　марсельезой пропет,
плюя на корону,
　　　　теряя штаны,
бежал
　　из Парижа
　　　　Капет.
Теперь
　　по ней
　　　　веселый Париж

гоняет,
авто рассияв...
Кокотки,
рантье, подсчитавший барыш,
американцы
и я.
Версаль.
Возглас первый:
"Хорошо жили стервы!"
. . . .

* * *

Маяковский обладал громадным и, в своем роде, единственным талантом. Его формальное искательство было чрезвычайно своеобразным и полезным. В этом отношении русская поэзия останется ему надолго обязанной. К несчастью, политическая страстность захватила его поэзию, заслонив поэта и заставив Маяковского, изобретательного техника, отдать свое версификаторское мастерство на службу пропагандным идеям и — даже — "прикладному" искусству. Отсюда — прямой путь к Дяде Михею... Вы помните Дядю Михея? Дядя Михей (может быть вы его и не знали) был в свое время забавнейший стихотворец реклам, которые мы, подростки, весело запоминали наизусть:

Как вкусна, дешева и мила
Абрикосовская пастила![1]
А впрочем и прочее,
Убедитесь воочию!

Бедный Маяковский не избежал и этой участи. Вот примеры его рекламных лозунгов:

Нигде кроме,
Как в Моссельпроме!

Или:

В особенности хороши
Резинки и карандаши!

Или еще:

Прежде чем идти к невесте,
Побывай в Резинотресте!

И так далее...

---

[1] Гастрономический магазин Абрикосова, в доме Мурузи, на Литейном проспекте, в Петербурге... Пятидесятилетие... шестидесятилетие...

Подобное, для многих — неожиданное, оголение произошло и с прежним попутчиком Маяковского, "футуристом" Игорем Северяниным, перебравшимся после революции в тогда еще свободную Эстонию. Помню напечатанное там им стихотворение:

Привет Республике Эстляндской,
Великой, честной и благой,
Правленья образ шарлатанский
Поправшей твердою ногой.
Приятно сознавать, что хлеба
Нам хватит вплоть до сентября,
Что эстов одарило небо,
Их плодородием даря.
И, как ни хмурься Мефистофель,
Какие козни нам ни строй,
У нас неистощим картофель:
Так здесь налажен жизни строй.

Александр (Сашура) Беленсон напечатал по этому поводу следующее:

"Лично мне цитированная поэма представляется ничем не хуже прежних, столь популярных, поэз флер-д-оранжного Игоря Северянина. Просто — маленький сдвиг в области темы, — все-таки ведь революция прошла".

Таким образом, разделенные географически и политически, Маяковский и Северянин снова стали попутчиками.

* * *

Писать о Маяковском трудно: он представлял собою слишком редкий пример человеческой раздвоенности. Маяковский — поэт шел рядом с Маяковским — человеком; они шли бок-о-бок, почти не соприкасаясь друг с другом. С течением времени это ощущение становилось порой настолько реальным, что разговаривая с Маяковским, я не раз искал глазами другого собеседника.

* * *

Живя в Париже и говоря о Маяковском, нельзя не вернуться к его парижским поэмам. Тем более, что ни одна из них, по причинам вполне понятным, никогда не была переведена на французский язык. Впервые они появились на этом языке лишь в 1958 году, в моем переводе для книги "Maiakovsky inconnu" (изд. Pierre Jean Oswald, Париж).

Еще один платеж, оплата путешествия: поэма —

КАФЕ

Обыкновенно
мы говорим:
все дороги
приводят в Рим.
Не так
у монпарнасца.
Готов поклясться —
и Ром,
и Ремул,
и Ремул, и Ром
в ”Ротонду” придут
или в “Дом”.
. . . .
Вплываю и я:
“Garçon,
un grog
américain!”
. . . .
Но вот
пошли
вылупляться из гула
и лепятся
фразой
слова:
— Тут
проходил
Маяковский давеча,
хромой —
не видели рази?
— А с кем он шел?
— С Николай Николаичем.
— С каким?
— Да с великим князем...
— С великим князем?
Будет врать!
Он кругл
и лыс,
как ладонь...
Чекист он, —
послан сюда
взорвать...

— Кого?
— Буа-де-Булонь...
Езжай, мол, Мишка... —
Другой поправил:
— Вы врете,
противно слушать,
совсем не Мишка он,
а Павел.
Бывало сядем:
Павлуша,
а тут же
его супруга,
княжна,
брюнетка,
лет под тридцать...
— Чья?
Маяковского?
Он не женат.
— Женат,
и на императрице.
— На ком?
Ее ж расстреляли!
— И он
поверил...
сделайте милость!
Ее ж Маяковский спас
за трильон!
Она же ж
омолодилась!

. . . .

Париж,
тебе ль,
столице столетий,
к лицу
эмигрантская нудь?
Смахни
за ушами
эмигрантские сплетни —
провинция —
не продохнуть!..

. . . .

Если поэмы "Notre-Dame", "Версаль" и "Жорес" не нуждаются в дополнительных комментариях, то поэма "Кафе", напротив, требует некоторых пояснений. Маяковский *вынужден* был высмеять, оклеветать русскую эмиграцию. Это входило в получаемый им "социальный заказ" и в оплату путешествия. Но подобный сорт клеветы был, по существу, весьма невинен. В самом деле, где, в каких монпарнасских кафе, такая масса русских эмигрантов могла болтать подобную чепуху о Маяковском? В те годы в "Ротонде", в "Доме", в "Куполе", в "Closerie des Lilas" можно было встретить Эренбурга (уже ставшего советским гражданином), Цадкина, Сутина, Кикоина, Кремня, Пуни, Терешковича, Ларионова, Липшица, Манэ-Каца, Орлову, Шагала, поляков Кислинга и Зборовского... Но никогда — ни одного русского эмигранта, который не знал бы, кем был Маяковский. Русские эмигранты этой категории собирались, в те годы, в маленьких русских ресторанчиках, вроде "Чайки", возле моста Мирабо, и когда, время от времени, я заходил в эти симпатичные заведения, чтобы отпробовать руссейшего борща или сырной пасхи, я никогда не слыхал, чтобы тамошние посетители, в своих беседах, упоминали имя Маяковского: они судачили на совершенно иные темы.

Я принял это стихотворение за шутку и, разговаривая о нем с Маяковским, в свою очередь, расхохотался. Однако, Маяковский, к моему удивлению, даже не улыбнулся. Я его не узнал.

* * *

Цикл "Париж" заканчивался коротеньким стихотворением "Прощание". Но это прощание с Парижем отнюдь не было окончательным: оно было написано в 1925 году. Последние строки говорили:

> Я хотел бы
> жить
> и умереть в Париже,
> Если б не было
> такой земли —
> Москва.

Драматический отзвук этой фразы имел двойственный смысл. В мыслях советских "контролеров" Маяковского она была лестной для Москвы (иначе говоря — для советского режима). В их представлении, Маяковский хотел сказать, что Москва привлекала его и звала к себе сильнее, чем Париж. Но для Маяковского

та же фраза означала, что он не может остаться в Париже, так как Москва (то-есть советская власть) требовала, приказывала, обуславливала его возвращение в СССР.

Эмигрировать, как многие другие русские поэты?

Нет, Маяковский слишком любил славу. И это — отнюдь не упрек по его адресу. Кроме того он все еще заставлял себя верить, что иллюзии, которым он поддался, еще окончательно не потеряны.

* * *

Вернувшись в Париж в 1927 году, Маяковский остановился, как и раньше, в маленьком отельчике "Истрия" на улице Campagne-Première. При нашей первой встрече в кафе "Дом", он ответил мне на мои расспросы о московской жизни:

— Ты не можешь себе вообразить! Тебя не было там уже три года.

— Ну и что же?

— А то, что все изменилось! Пролетарии моторизованы. Москва кишит автомобилями, невозможно перейти через улицу!

Я понял. И спросил:

— Ну, а социалистический реализм?

Маяковский взглянул на меня, не ответив, и сказал:

— Что же мы выпьем? Отвратительно, что больше не делают абсента.

Абсент вызывал в его памяти образ Верлэна, о котором Маяковский писал (тоже в одной из парижских поэм):

Я раньше
        вас почти не читал,
а нынче
        вышло из моды, —
и рад бы прочесть —
                не поймешь ни черта́:
по русски — дрянь,
                переводы.

* * *

В 1927 году, Маяковский прожил в отельчике "Истрия" с 29 апреля по 9 мая. Этот чистенький отельчик он, конечно, тоже должен был выбранить:

Я стукаюсь
        о стол,
                о шкафа острия —

Четыре метра ежедневно мерь.
Мне тесно здесь,
в отеле "Istria",
На коротышке
rue Campagne-Première.

* * *

Я не помню, где Маяковский останавливался в Париже в 1928 году, год, в котором он написал пьесу "Клоп". Но этот год был также годом начала знаменитых сталинских "чисток": арест Троцкого и его высылка в Алма-Ату (Туркестан); арест и высылка свыше сорока других ближайших сотрудников Ленина (Раковский, второй посол во Франции; Карл Радек и другие).

Забавное совпадение: Радек, высланный в Тобольск, был поселен на улице Свободы...

Делать было нечего. Уже в 1927 году, полный недобрых предчувствий, Маяковский публично отрекся от футуризма. В 1928 году он набросился на "Леф" ("Левый фронт"), течение близкое к футуризму, основанное и руководимое самим Маяковским. Он заявил, что "старое отрепье Лефа нужно трансформировать", но вместо того, чтобы найти новые, еще неиспользованные формы (что всегда характеризовало искания Маяковского), он вынужден был направить свой путь к сближению с "социалистическим реализмом", органически чуждым Маяковскому и окончательно безличным.

Однако, этого рода "самокритики" было уже недостаточно. Политическая атмосфера требовала тогда нападения и на других, даже — на друзей и на самых близких людей. В тот год уже целые столбцы советских газет отводились под подобного рода заявления.

Позорные примеры:

"Я, Зикеев, Т. П., отказываюсь от отца, св. с ним порвал с 1927 г."

"Я Каменский, Иосиф Бенционович, живу самостоятельно с 1906 г., а с отцом, чуждым мне идеологически, порвал всякую связь".

"Я, Гуськова А. А., отказываюсь от отца и порыв. с ним всякую связь".

И тому подобное...

Маяковскому, как и всем деятелям искусства в Советском Союзе, было известно, что в 1923 году я написал монументальный

(4 x 3 арш.) портрет Льва Троцкого, а также — портреты Склянского, Радека, Каменева, Зиновьева, Антонова-Овсеенко, Енукидзе, Муралова и других будущих жертв кровавого Сталина. Пробыв уже 4 года заграницей, я потерял в глазах советской власти всякое доверие, и меня стали даже называть "троцкистом", хотя я не имел никакого отношения к политике, а портрет Троцкого был мне заказан Реввоенсоветом для музея Красной Армии. И вот, выступив в Третьяковской галерее, 18 февраля 1928 года, на диспуте о выставке, посвященной Октябрьской революции, Маяковский, говоря о художниках, сказал (воспроизвожу по стенограмме, помещенной в книге "Литературное Наследство. Новое о Маяковском", выпущенной издательством Академии Наук СССР в Москве, в 1958 году):

"...Назовите мне одного левого художника, который уехал-бы на Запад и остался там. Единственный товарищ Бурлюк, который сейчас находится в Америке, собирает там пролеткульт и выпускает сборник... (пропуск в стенограмме)... к десятилетию Октября, где на первой странице портрет Ленина. Это, товарищи, надо запомнить, и надо запомнить второе — что европейская левая живопись дает работников, нужных для коммунистической культуры, для коммунистического искусства, например Диего Ривера.[2] Это человек, воспитанный на последних достижениях французской живописи. Возьмем коммуниста Георга Гросса,[3] который вышел из самых левых течений живописи на Западе. Весь революционный коммунистический резервуар *нашей* культуры на Западе это только так называемое левое искусство. Я убежден, что каждого из этих молодых людей, перетащив на Запад, можно там оставить. Например, ваш Анненков до войны может быть... (пропуск в стенограмме)... но сейчас он только ноздри и носики рисует. (С места: "Это ваш Анненков"). Возьмите его себе...".

Однако, во время своего пребывания в Париже в 1928 году, Маяковский ни разу не обмолвился при мне, даже, — в шутку, об этом выступлении. Я его понимаю.

---

[2] Мексиканский художник, женатый на русской: Маревна. Первой женой коммуниста Пабло Пикассо была тоже русская: Хохлова. Жена коммуниста Фернанда Лежэ — русская: Петрова. Любопытные совпадения.

[3] Весьма талантливый немецкий рисовальщик-экспрессионист. Его произведения носят сатирический характер и часто переходят в каррикатуру. Особенно интересен его альбом "Ecce Homo", содержащий 16 акварелей и 84 рисунка.

* * *

В последний раз Маяковский приехал во Францию в феврале 1929 года, сразу же после постановки его пьесы "Клоп" (13 февраля), в Москве, в театре Всеволода Мейерхольда.

"Союз Мейерхольда и Маяковского был не случайным явлением. Оба они с первых же дней советского переворота искренне отдали свою лиру коммунизму. Оба они были идеалистами, веровавшими в приход царства коммунистической свободы... Но их объединяло и разочарование в большевизме. Оба они увидели, что вместо светлой Коммуны Грядущего, на советской земле строятся Всесоюзные Арестантские Роты, страшная новая аракчеевщина, всеумертвляющая диктатура, с послушной ей миллионной армией тупых партийных чинуш, советских мещан". (Н. А. Горчаков, "История советского театра", изд. имени Чехова, Нью-Иорк, 1956 г.).

"Клоп", эта раздирающая клоунада на бесчеловечность человечества, была написана Маяковским в 1928 году, за два года до его самоубийства. "Клоп" был третьей (и предпоследней) театральной пьесой Маяковского и является уже *прямой сатирой на советский режим*. Первая пьеса — трагедия "Владимир Маяковский" — была написана еще в 1913 году. В 1918 году появилась "Мистерия-буфф", и последней пьесой Маяковского была "Баня", "стиравшая бюрократов коммунизма" (по выражению автора) и законченная годом позже "Клопа".

"Мистерия-буфф", "Клоп" и "Баня" были поставлены на сцене Мейерхольдом. Никто другой не решался на это — и по соображениям формальным ("Мистерия-буфф") и по соображениям политическим ("Клоп" и "Баня"). Постановка "Клопа" и "Бани" были впоследствии включены в обвинительный акт Мейерхольда, заключенного в тюрьму (1939), где он и умер, и театр которого был уничтожен.

"Мистерия-буфф" выдержала на сцене не более двух или трех представлений. Об этой пьесе мой друг и один из ближайших товарищей Маяковского, Виктор Шкловский, ныне здравствующий в Советском Союзе, писал в 1919 году:

"Маяковский родил толпу подражателей, которые сейчас попрекают друг друга плагиатами из него в своих журнальчиках. Маяковский растолкал локтями своих современников... И все же пьеса его, поставленная всего несколько раз, лежит себе и ждет своего 25 века... Я не считаю 'Мистерию-буфф' в числе лучших произведений Маяковского. Конец пьесы, по моему, слаб, не вы-

шел. Но по ходу диалога, почти целиком построенного на каламбуре, по мастерству, эта вещь заслуживает того, чтобы ее ставить ежедневно, несмотря на ее злободневность... Маяковский взял, конечно, интуитивно, самый прием народной драмы. Народная драма же вся основана на слове, как на материале, на игре со словами, на игре слов. В блестящих страницах 'Мистерии' (особенно хороши первые) канонизирован народный прием".

Однако, два года после создания "Мистерии-буфф", Маяковский, требовательный к своему творчеству, заново переделал эту пьесу и написал в предисловии:

"В будущем, все играющие, ставящие, читающие, печатающие 'Мистерию-буфф', меняйте содержание — делайте его современным, сегодняшним, сиюминутным".

Щедрость и самоотреченность.

В новом варианте 'Мистерия-буфф' была снова поставлена Мейерхольдом, в 1921 году, но и на этот раз скоро была снята с репертуара.

"Клоп", которого мы могли видеть в Париже, в прекрасной постановке Андрея Барсака и в остроумнейших декорациях Андрея Бакста, в 1959 году, продержался на московской сцене тоже недолго, так как тенденция этой пьесы высмеять самодовольство и стяжательность коммуниста, пришедшего к власти и желающего богато обставить свою жизнь, оказалась в Советском Союзе не вполне своевременной. Пьеса была сразу же снята со сцены. Героический Мейерхольд пытался восстановить этот спектакль в 1936 году, но эта попытка была ему запрещена.

Вспоминая сценическую работу над "Клопом", актер Игорь Ильинский, исполнявший главную роль Присыпкина, говорил о Маяковском:

"Работа над спектаклем 'Клоп' протекала очень быстро. Спектакль был поставлен в немного более, чем месячный срок... Несмотря на спешку и несколько нервную из-за этого обстоятельства обстановку, Маяковский был чрезвычайно спокоен и выдержан. Многое не выходило у актеров. И у меня в их числе. Подчас сердился Мейерхольд, но Маяковский был ангельски терпелив и вел себя как истый джентльмен. Этот, казалось бы, резкий и грубый в своих выступлениях человек, в творческом общении был удивительно мягок и терпелив. Он никогда не шпынял актеров, никогда, как бы они плохо ни играли, не раздражался".

Печальная участь "Клопа" постигла также и "Баню", еще более откровенно противопартийную, чем "Клоп", поставленную в Москве 16 марта 1930 года и почти немедленно запрещенную

властями. Главными героями "Бани" снова являлись зазнавшийся сталинский сановник Победоносиков и его секретарь Оптимистенко.

"Оптимистенки из пьесы *'Баня'* Маяковского, которым кажется, что коммунистическое общество, — это скакать верхом на палочке и всегда радоваться. Ничего подобного. Такого коммунистического общества мы не строим", — говорил Мейерхольд (стенограмма уже упомянутой здесь "речи" Мейерхольда, 27-го мая 1936 года).

Сюжет "Клопа" и "Бани", конечно, не нов. Не писал ли, 90 лет тому назад, Федор Достоевский в "Бесах":

"Почему это все эти отчаянные социалисты и коммунисты в то же время и такие неимоверные скряги, приобретатели, собственники, и даже так, что чем больше он социалист, чем дальше пошел, тем сильнее и собственник... почему это?"

Не заглядывая так далеко, вспомним пьесу Максима Горького "Работяга Словотеков", написанную еще в 1920 году, и о которой я говорил уже в главе, посвященной М. Горькому. Та же самая тема. Однако, с формальной стороны, пьеса Маяковского не имеет ничего общего ни с Достоевским, ни с Горьким, и осталась типично маяковской.

* * *

Тяжкие разочарования, пережитые Маяковским, о которых он говорил со мной в Париже (как и мой друг, гениальный Мейерхольд, во время своих приездов во Францию), заключались в том, что (как они оба довольно поздно поняли) коммунизм, идеи коммунизма, его идеал, это — одна вещь, в то время, как "коммунистическая партия", очень мощно организованная, перегруженная административными мерами и руководимая людьми, которые пользуются для своих личных благ всеми прерогативами, всеми выгодами "полноты власти" и "свободы действия", это — совсем другая вещь. Маяковский понял, что можно быть "чистокровным" коммунистом, но — одновременно — совершенно разойтись с "коммунистической партией" и остаться в беспомощном одиночестве.

В январе 1929 года, Троцкий был уже изгнан из СССР в Турцию. В том же месяце Рыков, Бухарин, и Мдивани (первый "торговый представитель" СССР во Франции) были также арестованы, и массовый террор коснулся всех родов деятельности в СССР. Я упоминаю здесь об этом для того, чтобы восстановить

атмосферу, в которой Маяковскому пришлось создавать свои последние произведения.

* * *

22 февраля 1929 года, Маяковский снова появляется в отельчике "Истрия", где остается до 29 апреля. Возвратившись в Советский Союз, он публикует три последние поэмы, посвященные Парижу, или — в данном случае — парижанкам.

КРАСАВИЦЫ

В смокинг вштопорен,
побрит, что надо,
по гранд
            по опере
гуляю грандом.
Смотрю
            в антракте —
красавка на красавице . . . . .
. . . .
Талии —
            кубки.
Ногти —
            в глянце.
Крашенные губки . . . . .
. . . .
Спины
        из газа
цвета лососиньего.
Упадая
            с высоты,
пол
    метут
            шлейфы . . . . .
. . . .
Брошки блещут...
                        нá тебе! —
с платья
            с полуголого.
Эх,
    к такому платью-бы
да еще бы...
            голову.

* * *

ПАРИЖАНКА

. . . .

Не знаю, право,
молода
или стара она,
до желтизны
отшлифованная
в лощеном хамье.
Служит
она
в уборной ресторана,
маленького ресторана —
Гранд-Шомьер.
Выпившим бургундского
может захотеться
для облегчения
пойти пройтись.
Дело мадмуазель
подавать полотенца . . . . .

. . . .

пудрой подпудрит,
духами попрыщет,
подаст пипифакс
и лужу подотрет.
Раба чревоугодий
торчит без солнца,
в клозетной шахте
по суткам
клопея . . . . . .

. . . .

Очень
трудно
в Париже
женщине,
если
женщина
не продается,
а служит.

* * *

Спрашивается: что должен был бы сказать Маяковский о госпоже Жолио Кюри, о Симон де Бовуар, об Эльзе Триолэ, о Жаннетте Вермерш, о Даниелль Даррье, о балеринах Лиан Даидэ, Иветте Шевирэ, об Оленьке Спесивцевой, о Тамаре Тумановой, или — еще проще — о продавщицах в магазинах, о служащих в различных бюро, о машинистках, о стенографистках, или — о домашних хозяйках? Все же ему известно было, что в Париже женщины не чинят асфальтовые тротуары и не таскают на своих плечах железнодорожные рельсы, как это до сих пор делается в Советском Союзе во имя "равенства". И, кроме того, — подтирать лужи в уборных, — занимаются ли этим в СССР исключительно мужчины, одетые в смокинги?

* * *

Последнее стихотворение, написанное в Париже, называется "Заграничная штучка". Оно — длинное. Я приводить его не буду. В нем говорится о парижских проститутках и об извращенности клиентов. Маяковский удивляется, что нормальные, красивые проститутки не пользуются успехом у парижан. Но вот, одной железнодорожной будочнице, "на счастье", поезд отрезал ногу. Поправившись, она вернулась в Париж. "Безножье возбуждает", — говорит Маяковский про парижан: — безногая девица — "нарасхват". Заканчивается эта поэма, занимающая 3 печатных страницы, следующими словами:

"Как просто за кордоном сделать карьеру".

* * *

И вот, наконец, параллельно с политическими событиями, начинается "самокритика" Маяковского. В стихотворении "Ответ на будущие сплетни", Маяковский объясняет, почему он привез из Парижа автомобиль Рено, а не галстук, и успокаивает советчиков, говоря:

...если
        объявят опасность,
                                и если
бой
    и мобилизация, —
я, взяв под уздцы,
                        кобылиц подам
товарищу комиссару.

"Кобылицы", это — шесть лошадиных сил его автомобиля Автомобильный вопрос в те годы был очень сложен в Советском Союзе. Автомобиль могли иметь только высоко стоящие партийцы и так называемые "ответственные работники", то-есть люди, формировавшие "привилегированный класс". Простые обыватели думать об автомобилях не смели, как, впрочем, не смеют там и теперь.

* * *

Прежде, чем расстаться с Маяковским — жертвой, я напомню еще одну из его последних поэм, может быть наиболее страшную. Гниющий капиталистический Париж; Париж проституток; Париж убийц; Париж идиотов — русских эмигрантов; но также — Париж, в котором Маяковский хотел бы жить и умереть, — этот Париж уже забыт. Новая поэма воспевает строительный триумф пролетарского рая и называется очень поэтично: "Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру". Цитировать эти стихи мне не только неприятно, но и больно. И, тем не менее, придется. Длина — 4 печатных страницы. Достаточно нескольких строк.

. . . .
Все хорошо.
Но больше всего
мне понравилось —
это!
. . . .
Удобней,
чем земля обетованная . . . . .
. . . .
Это —
ванная.
. . . .
На кране
одном
написано:
"Хол",
на кране другом —
"Гор".
. . . .
Брюки на крюк,
блузу на гвоздик,

мыло в руку
и...
бултых!

. . . .

Думаю:
— Очень правильная
эта,
наша,
советская власть.

До такой высоты вдохновения во Франции не дошел ни один Превер, "декаденствующий" прогрессист: он воспевает еще "мертвые листья". Но независимо от этого, тема Маяковского, продиктованная пропагандной необходимостью, лжива. Квартирами с ванными комнатами располагали в СССР только всякого рода Хрущевы и Эренбурги. Литейщики Козыревы живут по три, по четыре семьи в одной маленькой квартирке, по три, по четыре человека в комнате. Что же касается ванных комнат...

Впрочем, не следует забывать, что своего литейщика Маяковский недаром назвал "Козыревым", то-есть — козырь, удачник.

Рассматривая эту поэму с точки зрения литературной формы, мы видим, что Маяковский просто стер самого себя.

В 1902-м году французский писатель Андрэ Жид за 15 лет до коммунистической революции, уже описал в своем романе "Immoraliste", с почти фотографической точностью психологию людей при советском режиме:

"Прежде всего", — писал Андрэ Жид, — "каждый претендует не походить на самого себя. Каждый ищет вождя, чтобы ему подражать; он даже не ищет вождя, которому надо подражать, он принимает вождя уже выбранного... Закон подражательства; я называю это законом страха. Страх остаться в одиночестве. И человек не находит себя самого. Это моральное головокружение есть самая худшая трусость... То, что человек чувствует в самом себе различного от других, именно это есть то самое редкое, чем он владеет, что каждому придает ценность; и именно это человек старается в себе уничтожить. Он подражает".

Нивелирование. Всеобщее уравнение. Бесконечная серость, которую в Советском Союзе стараются выдать за красное...

Как бы желая поддержать мысль Андрэ Жида, Эрнест Хемингуэй писал:

"Всякое искусство создается исключительно индивидуально-

стью. Индивидуальность это все то, чем обладает человек".

Это качество Маяковский утратил.

* * *

В последний раз я встретил Маяковского в Ницце, в 1929 году. Падали сумерки. Я спускался по старой ульчонке, которая скользила к морю. Навстречу поднимался знакомый силуэт. Я не успел еще открыть рот, чтобы поздороваться, как Маяковский крикнул:

— Тыщи франков у тебя нету?

Мы подошли друг к другу. Маяковский мне объяснил, что он возвращается из Монтэ-Карло, где в казино проиграл все до последнего сантима.

— Ужасно негостеприимная странишка! — заключил он.

Я дал ему "тыщу" франков.

— Я голоден, — прибавил он, — и если ты дашь мне еще 200 франков, я приглашу тебя на буйябез.

Я дал еще 200 франков, и мы зашли в уютный ресторанчик около пляжа. Несмотря на скромный вид этого трактирчика, буйябез был замечательный. Мы болтали, как всегда, понемногу обо всем, и, конечно, о Советском Союзе. Маяковский, между прочим, спросил меня, когда же, наконец, я вернусь в Москву? Я ответил, что я об этом больше не думаю, так как хочу остаться художником. Маяковский хлопнул меня по плечу и, сразу помрачнев, произнес охрипшим голосом:

— А я — возвращаюсь... так как я уже перестал быть поэтом.

Затем произошла поистине драматическая сцена: Маяковский разрыдался и прошептал, едва слышно:

— Теперь я... чиновник...

Служанка ресторана, напуганная рыданиями, подбежала:

— Что такое? Что происходит?

Маяковский обернулся к ней и, жестоко улыбнувшись, ответил по-русски:

— Ничего, ничего... я просто подавился косточкой.

Покидая ресторан (было уже довольно поздно), мы пожали друг другу руки:

— Увидимся в Париже.

— В Париже.

Маяковский пошел к своему отелю, я — к моему. С тех пор я больше никогда не видел Маяковского.

* * *



В начале 1930 года, Маяковский вошел в Ассоциацию Пролетарских Писателей, приверженцев социалистического реализма, и следовательно, совершенно противоположных поэтическим концепциям Маяковского. 16 марта произошел катастрофический провал постановки "Бани". 25-го марта Маяковский выступил с публичной самокритикой, признав, что его поэзия содержала формы выражения, мало доступные широким читательским массам. В то же время, он обратился с просьбой о выдаче ему нового разрешения на выезд в Париж, к которому он окончательно привязался, несмотря на свои поэмы. Однако, советские власти, ознакомившись с "Клопом" и с "Баней", поняли, что Маяковский может быть, действительно, решил "жить и умереть" в Париже и, пожалуй, рассказать там кое-какую правду о советском режиме. Выезд заграницу, на этот раз, был ему запрещен.

Поэзия Маяковского умерла. Это было решающим фактом в его биографии. Сюда следует добавить романтическую неудачу. Затем — приближавшиеся полицейские угрозы.

14-го апреля Маяковский застрелился.

Ему было 37 лет. Роковой возраст: в этом возрасте умерли Рафаэль, Ватто, Байрон, Пушкин, Федотов, Ван-Гог, Рэмбо, Тулуз-Лотрэк, Хлебников и, совсем недавно, Жерар Филип...

* * *

После самоубийства Маяковского, Сталин мог бы слово в слово повторить статью Троцкого, посвященную Есенину,[4] но Сталин ограничился лишь одной фразой:

"Маяковский есть и останется лучшим и наиболее способным поэтом нашей советской эпохи, и равнодушие к его памяти и к его произведениям является преступлением".

Какой-то И. Беспалов тоже написал о Маяковском: "Он вел борьбу с капитализмом средствами поэзии и был поэтическим соратником рабочего класса и его партии на всех этапах революции".

И это именно потому, что он стал "наиболее способным поэтом советской эпохи" и "вел борьбу с капитализмом средствами поэзии", а не остался просто большим, свободным и независимым поэтом, — это именно поэтому Маяковский, обладатель богатейшего таланта, неподдельный создатель новейших форм, которые взбудоражили молодую русскую поэзию, застрелился.

Счастливая жизнь (и особенно — с ванной комнатой) никогда не ведет к самоубийству.

---

[4] См. главу о С. Есенине.

Жерар Филип



Алексей Ремизов

Алексей Ремизов
и
Сергей Прокофьев

Алексей Михайлович Ремизов был моим парижским соседом: он жил на улице Буало, в доме № 7. В том же доме жил и мой давний друг (еще со времен "Кривого Зеркала") Н. Евреинов, а сразу же напротив, по другую сторону улицы, — один из основателей сионизма, доктор Д. Пасманик, с которым я познакомился и очень близко сошелся в одном пансионе над Ниццей, где мы оба жили в 1929 году, и с террасы которого, сквозь виноградники, открывался незабываемый вид на Средиземное море.

Но Ремизова, или, вернее Ремизовых, я знал еще в период Первой Мировой войны и в первые годы революции, в Петербурге. Я помню комнатку Алексея Михайловича в их квартирке на Троицкой улице, недалеко от ее впадения в Невский проспект, где, на одном углу, помещалась булочная и кофейная Филиппова, а на противоположном — ресторан-бар Квисисана. Я не говорил тогда по-итальянски и никогда не задумывался о том, что значило это название: Квисисана? Но вот, однажды, Алексей Михайлович сказал мне:

— Пойдем, пожалуй, посидим там, где так оздоровляют.

Я не понял. Он объяснил мне:

— Так, ведь, это-же — qui si sana.

Я понял и удивился своему невежеству. Впоследствии, блуждая по Италии, я встретил в нескольких городах рестораны под названием Qui si sana.

Мы часто просиживали с Ремизовым в петербургской Квисисане. Иногда захаживали к Филиппову, перехватить один-другой пирожок с капустой, с рисом, и в особенности, с яблоками. Мы присаживались в Квисисане к столику, заказывали скромно чай. Посетители косились на нас, то-есть — скорее на Ремизова. В его внешности, очень своеобразной, было, мне казалось, что-то от ежика, принявшего человеческий образ: в походке, во взглядах, в поворотах головы.

В наших беседах встречались имена Федора Сологуба, Василия Розанова, Вячеслава Иванова, Георгия Чулкова, Николая Бердяева, Павла Щеголева, конечно — и Андрея Белого, Александра Блока, а также — Николая Рериха... О Рерихе Ремизов писал:

"Н. К. Рерих — знает всю доисторическую историю, 200.000 лет смотрят через его каменные глаза"

О Блоке — еще удивительнее:

"Квартира в пять комнат. Две заперты — мебели не хватило...

— Зачем, говорю, вам пять комнат?

— Когда большая квартира, — виновато отвечает Блок, — из кухни ничего не слышно...

Рояль пепельно-зеленый, привинчен к стене, ножками не касается пола.

— А как же играть?

— Лунными руками.

И появляется весь в белом, синие глаза, похож на Блока, но губы тонко сжаты. Сел за рояль и, не сводя с меня глаз, будто читая с моего лица ноты, начал играть, пальцы розовые.

И еще четверо похожих, белые, они вышли из звуков, и, сплетаясь, закружились. И я невольно верчусь с ними и чувствую, как весь я переменился: мое лицо перелистывается, как ноты.

И мы впятером, кружась, подымались над роялем к потолку, а потолок улетает, и не потолок уж, а над нами ночь.

— Куда мы?

— На луну! — отвечает Блок...

Стихи не написаны, а наклеены... Читает Блок. И мы летим... Я повернулся на спину, лечу, как плыву..."

Ни Гагарина, ни Титова тогда еще не было.

Блок жил. Его поэзия — тоже, уносившая нас очень далеко, хотя "Спутников" тоже еще не существовало. Поэзия сильнее и дальновиднее "Спутников", хотя и значительно старше их.

О себе Ремизов писал:

"Фамилию мою *Ремизов* надо произносить с ударением на Е, а не на И: *Ремизов* происходит не от глагола remettre (remis), а от колядной птицы *ремеза*, о которой в колядках (древних святочных песнях) сложен стих. В Германии же меня по другому кличут: одни — Remesdorf (Kalenderdichter aus Tiergarten!), другие, это те, что меня за китайца признают, те просто — Remiso. Во Франции я вроде как испанец — Alexis Remos..."

* * *

Впрочем, мы разговаривали на самые разнообразные темы: о древнеславянской языковой фонетике, о лубочном искусстве (о лубочном искусстве любил также разговаривать Кустодиев). Наши разговоры с Ремизовым часто переходили на болтовню: о расплывчатости облачных контуров в небесной синеве; о загадочности и ритме теней, падающих на дорожную пыль от деревьев; о разнице между воскресными прогулками и прогулками в будничные дни... Эта почти беспредметная "болтовня" привлекала меня больше всего, я ею заслушивался. У Ремизова была особая манера говорить: он в сущности не говорил, а щебетал. Он щебетал так же, забавно улыбаясь из-под очков, о раскрашенных девицах из Квисисаны, которая в этой части города была их штаб-квартирой; он щебетал, конечно, и о войне. Мы жили во время войны.

Однажды, проходя вдвоем по Литейному проспекту, вдоль Литейного завода (против Шпалерной улицы), где у его стен были выставлены старинные, разгравированные и украшенные барельефами пушки и мортиры, Ремизов сказал мне, взглянув на них исподлобья:

— Какие прекрасные скульптуры... когда они не стреляют!

Почему некоторые фразы запоминаются наизусть, а другие, часто — гораздо более существенные, забываются навсегда?

О войне Ремизов писал:

"Как только человек соединяется с другими людьми, он теряет власть над собой, управляет общество, а не человек. Скажем, мирный человек, а вдруг заставили идти на войну? Кто заставил? Какой закон выше воли отдельного человека? До сих пор не понимаю, как это возможно?"

О войне многими написано бесчисленное и по разному. Илья Эренбург — в книге "Лик войны", изданной в Софии российско-болгарским издательством, в 1920 году, говорил:

"Ничего в этом нет жуткого, великого, таинственного, а только забавно вскинутые руки, да труп, который мешает ходить. И говоря откровенно, наплевать. Je m'en fiche".

Но о войне мы с Ремизовым говорили довольно редко. Не хотелось.

* * *

Девиц из Квисисаны Ремизов дружески называл "кикиморами". К столикам завсегдатаев "кикиморы" присаживались просто так, по знакомству, без задней мысли. Присядут, покалякают, выкурят папироску и отойдут.

— В общем, такие же грешные, как мы все, — смеялся Ремизов, — у меня, в общем, за что-то другое, тоже в жизни желтый паспорт.

Алексей Михайлович был всегда шутником. В своем дневнике он записывал, например:

"Именины Варвары Дмитриевны Розановой.

Сыт, пьян и нос в табаке! — все, как полагается.

Вымазал нос табаком Вячеславу Иванову. А после ужина перевернул с помощью именинницы качалку с Н. А. Бердяевым. Бердяев ничего, только кашлянул, а Андрей Белый от неожиданности финик проглотил".

Если мы долго засиживались в Квисисане, то туда приходила жена Ремизова, Серафима Павловна, "забрать, — как она выражалась, — Алексея Михайловича за поздним временем". Она ухаживала и присматривала за ним, как мать или нянька, а он всегда был послушен, как ребенок.

В те годы писательская известность Ремизова стояла уже на очень высоком и вполне заслуженном пьедестале. Филологическая сложность или даже вычурность составляли не только форму его произведений, но в той же мере и их содержание. "Когда краски у живописца принимают только служебный характер, его живопись теряет свои качества".

Это — точно воспроизведенные слова Алексея Михайловича. Он писал:

"Я никогда не мог рассказать, как было в действительности. Скелет жизни беден (он прост), украшение этого механизма — цвет жизни. Когда я слышал, как рассказывают о каком-нибудь происшествии, мне всегда казалось мелко. Я никогда не мог передать рассказанное слово в слово, я рассказываю по-своему — украшая уже этот скелет, так как для меня рассказанное уже было скелетом. Это тоже основа работы над материалом".

Ремизов любил встречаться с Велимиром Хлебниковым, филологическим изобретателем.

— Разговаривая с Хлебниковым, — объяснял Ремизов, — мы *разбираем* слова.

Откуда, из какой литературной дали пришел к нам Ремизов? Он писал:

"Из оркестра Гоголя вышли: Достоевский, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Писемский, Мельников-Печерский".

Но если мы можем добавить: Лесков, Ремизов и, в какой-то мере, Сергеев-Ценский, то сам Ремизов видел свои истоки значительно дальше и с иными разветвлениями. Вот:

"Мой путь: Слово о полку Игореве, Житие протопопа Аввакума, Сны Льва Толстого (кстати сказать, по изобразительности единственные!)".

Что же касается Хлебникова то он пришел к нам из потустороннего мира, он был столько же русским поэтом, сколько всеобще-филологическим, звуковым.

* * *

Шел 15-год. В Петербург приехал Эмиль Верхарн.

Зал Тенишевского училища, на Моховой улице, был переполнен писателями, художниками, театральными деятелями и вообще — русской интеллигентской элитой, когда Верхарн произнес свою полулитературную, полуполитическую речь. Я помню до сего дня его начальную фразу:

— Le monde est fait d'astres et d'hommes...

Это было очень поэтично, тем более, что "Спутников", то-есть реальности, тогда еще, как я говорил, не было. Но война была зато в полном разгаре.

Поздно вечером того же дня артистический мир Петербурга чествовал Верхарна в "Бродячей Собаке". Как на всех подобных вечерах, было очень много выпито (хотя водка была уже запрещена), собравшиеся галдели, подымая стаканы и рюмки в честь иностранного гостя, и, наконец, пошли с ним целоваться. Если нам, русским, это казалось привычным, Верхарн совершенно растерялся. Не забуду, как поэт Константин Олимпов, сильно "на взводе", в братском порыве и с бутылкой вина в руке, с энтузиазмом набросился на Верхарна, целуя его во все щеки, в губы и даже в нос, так что Верхарн едва удержал пенсне.

Я случайно сидел за столиком Ремизова. Шепнув мне на ухо:

— Зачмокали царя заморского, несмотря на усы! Не могу! — Ремизов встал и ушел домой.

* * *

1916 год принес мне, может быть, самые интересные встречи с Ремизовым. Он просил меня сделать декорации и костюмы к сказочно-мистическому балету ("Русалия на тибетскую легенду"), "полу-сон, полу-явь" — "Ясня". Что такое Русалия? Ремизов поясняет:

"Русалия — плясовое музыкальное действо... Танец по-русски: пляс — плясун — плясать — пляска... В слове пляска — плеск,



Эмиль Верхарн

плесканье... С именем Русь начинается пляска. Русалия и есть русское плясовое действие. Русалия называется балет".

Ремизов обратился также к Сергею Прокофьеву, чтобы тот написал музыку. Постановку взяла на себя Ольга Осиповна Преображенская. Имя театрального предпринимателя я забыл.

Мы стали встречаться почти ежедневно. С этих же дней началась моя дружба с Прокофьевым. Тогда же я познакомился и с Преображенской.

Как сейчас живы передо мною герои "Ясни": сама Ясня, Алит, Ноя, Пидарейка, Старец, Служка. Как сейчас я вижу декорации: просцениум, комната Алита, комната Ясни, "вершинная синь", кумирня.

Наша работа объединяла нас не только днями, но и ночами. В особенности — Ремизова, Прокофьева и меня. Это было время, когда начинались уже продовольственные нехватки. Вести с фронта становились все более и более пессимистическими. Народные демонстрации недовольства и волнения вспыхивали то там, то сям. Несмотря на мало утешительные предчувствия, мы работали усердно и весело, как все, кто молод. Изобретательный остряк и шутник, Прокофьев, высокий, худой, с рыжими и плоскими волосами, с галстуком-бабочкой, забрасывал нас анекдотами и каламбурами, вызывавшими гомерический смех. Порой, когда Прокофьев садился у рояля, эти остроты превращались в музыкальное балагурство: способность Прокофьева придавать звукам комический характер была исключительной, и, может быть, единственной в своем роде. Его пальцы виртуоза извлекали из клавиатуры акценты настолько красноречивые и парадоксальные, что у нас создавалось чудодейственное впечатление, что мы слушаем человеческий разговор, а не музыку. Впрочем, Ремизов был тоже неподражаем. Его толкования, его словесные сочетания, переломы, изгибы — бывали иногда настолько изобразительны, что казалось часто, будто передо мной раскрывается иллюстрированная книга. Я испытывал это при встречах с Ремизовым и до и после нашей работы над постановкой "Ясни". Его работоспособность была богатырской, что как-то не вязалось с его игрушечной, ежикообразной внешностью...

Революция прервала нашу работу, и постановка "Ясни" осталась неосуществленной. Мои макеты декораций и костюмов, были приобретены петербургским Декоративным Институтом, основанным в свое время Л. И. Жевержеевым, создателем Троицкого театра Миниатюр (тоже на Троицкой улице), театральным коллекционером и фабрикантом парчи, имевшим свой магазин в Го-



Сергей Прокофьев

стинном Дворе в Петербурге (и в провинции), и одевавшим в эту парчу священников всей России. Где находятся сейчас мои макеты и существует ли еще этот Институт — я не знаю. Мне неизвестна также участь прокофьевской партитуры "Ясни".

С балетами ("русалиями") Ремизову, вообще, не везло. В конце 1912 года он начал подготавливать "петербургскую русалию" — Алалей и Лейла — ' волшебный балет", с музыкой А. К. Лядова, в постановке В. Э. Мейерхольда и в декорациях А. Я. Головина. Либретто Ремизов подписал именем Куринаса. На этот раз, война 1914 года остановила постановку. В том же году умер Лядов, и его партитура не была никогда найдена.

Такая же участь постигла русалию "Гори-Цвет", на музыку Гречанинова.

* * *

Годы "военного коммунизма" довели многих из нас до полной нищеты, несмотря на "ученые пайки" и на всякие усилия и ходатайства добрейшего Максима Горького. Никакой "Квисисаны", ни филипповских пирожков с грибами, ни чаю. Вместо сахара — аптечный сахарин ."Кофий из голубиного помета" (Ремизов). "Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия... Все, что у меня было, все растащено, сорвали одежду с меня" (Ремизов).

Бедный Ремизов и впрямь стал походить на клошара, бродягу. Он обматывал себя тряпками, кутался в рваное трико, одевал на себя заплатанную, в цветочках, кофточку Серафимы Павловны. В этой кофточке, в 1920 году, я нарисовал его портрет, все там же — на Троицкой.

Ремизом позировал мне часа полтора. Мы говорили (втроем — с Серафимой Павловной) о нашем "смутном времени", о гражданской войне, о заплесневелом хлебе, об уличных самосудах, о расстрелах. Мы разговаривали по "не-партийному", а просто — болтали, чесали языком.

Политика, как таковая, нас не занимала. Мы интересовались жизнью искусства, мы жили этой жизнью. Когда жизнь искусства подчиняется тому или другому политическому влиянию, становится их орудием, искусство умирает. На его место приходит дребедень, бесцветность.[1]

По лбу Ремизова почти беспрепятственно ползала уцелевшая

---

[1] См. главу о А. Блоке.

муха. Он моргал, ерзал бровями. Она слетала, но тотчас же снова садилась на лоб. Я не удержался и нарисовал также и муху.

Замятин писал об этом портрете:

“Портрет Ремизова. Голова из плечей — осторожно, как из какой-то норы. Весь закутан, обмотан, кофта Серафимы Павловны — с заплаткой на воротнике. В комнате холодно — или, может быть, тепло только около печки. И у печки отогрелась зимняя муха, села на лоб. А у человека — нет даже силы взмахнуть рукой, чтобы прогнать муху”.

Ремизов, однако, воспринимал это иначе. Когда наш сеанс был кончен, Серафима Павловна, взглянув на рисунок, сказала:

— Муху-то и заплатку, собственно, можно было бы и убрать.

— Ни под каким видом! — воскликнул Ремизов, — в наши дни всякое присутствие живого существа, даже — блохи, и, конечно, любая человеческая, заботливость, до заплат включительно — особенно приятны и ценны!

И он добавил:

— Непонятливые часто говорят про портреты: “Карикатурно”. Однако, карикатурность — вовсе не недостаток. Чичиков, Хлестаков, городничий, разные Тяпкины-Ляпкины — тоже карикатуры, но этого никто не ставит Гоголю в вину.

Муха и заплатка остались на рисунке.

Впоследствии, на эту тему Ремизов напечатал:

— “По мне: лучший портрет тот, где карикатурно, а значит, не безразлично”.

Впрочем, работая над портретом Ремизова, я отнюдь не думал о “карикатуре”. Я просто старался, как и во всех других моих портретах, переложить видимое в графические (или — в иных случаях — живописные) формы. Это, конечно, нельзя назвать “воспроизведением натуры”. Это только ее графическая (или живописная) квинт-эссенция. В искусстве форма завладевает видимым и ощущаемым, завладевает содержанием, сюжетом, и, завладев ими, сама превращается в них.

За мой портрет я был удостоен Ремизовым ордена “Обезьяньей Великой и Вольной Палаты”, “Обезвелволпал”. Рассказывая это, я раскрываю неговоримое, так как “Обезвелволпал” был “обществом тайным” и знак выдавался “для ношения тайно”, выдавался с большим разбором (!) и большой осторожностью (!!), а то еще, того гляди, узнают!

“Обезьянья Палата” возникла еще в 1908 году, когда Ремизов писал “Трагедию о Иуде, принце Искариотском”. Обезьяний царь Асыка, герой этой трагедии, награждал обезьяньими знака-

ми и ставил на них свою подпись. После постановки "Иуды" на сцене, этим знаком, орденом были впервые награждены три режиссера: Ф. Ф. Комиссаржевский, А. П. Зонов и В. Г. Сахновский. В 1908 году я был еще гимназистом. Но лет через пять-шесть, все три первые обезьяньи кавалеры стали моими друзьями, а Сахновский (дядя Вася) был даже шафером при моей первой свадьбе.

* * *

Возвращаюсь на минуту к 1916 году, который ознаменовался не только безрезультатной подготовкой "Ясни", но также событием, весть о котором мгновенно облетела весь мир: убийство Распутина. Дней через пять после этого я встретился с Ремизовым.

— Угробили чудотворца, — сказал он, улыбнувшись: — следует, может, выдать этим старателям орден Великой Обезьяньей Палаты? А? За любовь к родине?

Но, подумав секунду, произнес:

— Впрочем, кто его знает? вдруг он еще очухается и проснется? а?

* * *

Воспоминания наталкиваются одно на другое, и я не могу от них уклониться.

В 1915 году, за год до исчезновения Распутина, мне довелось ужинать вместе с ним у одного приятеля моего отца. Принадлежа к высокой аристократии, но придерживаясь весьма либеральных убеждений, этот человек сохранял вместе с тем все условности и знакомства своего социального класса. Среди многочисленных приглашенных — шесть или семь мужчин и около пятнадцати женщин (от двадцати и до тридцатипятилетнего возраста). Центром всеобщего внимания был Григорий Распутин. Вульгарная примитивность этого сибиряка, которому удалось проникнуть в императорскую семью, была нескрываема. Его средневековой успех не доказывал ничего другого, кроме интеллектуального упадочничества Двора, придворных и аристократии. В этом смысле распутинская эпопея чрезвычайно показательна.

На Распутине была деревенская рубаха сомнительной свежести, мужицкие штаны и очень тщательно начищенные сапоги. Жирные, липкие волосы, грязные ногти. Только его глаза, слишком близкие один к другому, почти прилипшие к переносице и назойливо пристальные, могли, пожалуй, объяснить его гипнотическую



Григорий Распутин

силу. Он, несомненно, сознавал эту свою физическую особенность и умел извлекать из нее довольно блистательные эффекты.

Присутствующие с почтительным вниманием прислушивались к каждому слову этого гостя, который изрекал только короткие фразы. Хозяин дома, незаметно для других, иронически подмигивал мне. В моей памяти удержались лишь три или четыре распутинские фразы:

— Водка! - - провозгласил он, подымая свою рюмку, — славно питейный напиток!

(Откуда хозяин дома раздобыл тогда водку — я не знаю).

Восторженные "О"! и "А"! раздались среди ужинавших.

Другая фраза, сказанная с нескрываемой чувственностью, относилась к молодой красавице, к которой Распутин, остановив на ней свой взгляд, протянул указательный палец, длинный, почти до неприличия:

— Когда в тебе проснется дьявол... (благоговейная тишина наступила в комнате)... в тебе будет что-то дьявольское!

Это было его исключительным жанром. Экстаз (искренний и лицемерный) наполнил возгласы приглашенных. Молодая красавица, принадлежавшая к очень знатной фамилии, была потрясена и ликовала...

Чувство справедливости заставляет меня, однако, прибавить, в защиту молодых аристократок, что они далеко не все были так чувствительны. Я дружески знал одну молоденькую и весьма красивую графиню, придворную девицу, жившую в императорском Гатчинском дворце, которая на одном из подобных вечеров, дала при всех пощечину Распутину за его слишком галантное внимание по отношению к ней. Скандал был заглушен, но красавица-графиня, на другой же день должна была покинуть дворец... Сколько мы смеялись с ней в те дни!..

Наш ужин продолжался до поздней ночи.

— Музыку! — закричал Распутин, когда подали десерт и шампанское.

Слово "музыка" в понятии Распутина означало: балалайка, гармонь и цыганские гитары. Но так как у гостеприимного хозяина дома ни балалаечников; ни гармонистов, ни гитаристов не оказалось, Распутин со своей свитой уехал в ночное кабарэ...

Я все же успел за ужином, незаметно от Распутина, набросать его портрет на обратной стороне "меню". Этот набросок был напечатан в России вскоре после Октябрьской революции.

Пустяшное воспоминание, имеющее, может быть, некоторое отношение к трагедии России тех лет, но никак не связанное с

судьбами русского искусства и русской литературы. Впрочем, как мы знаем, о Распутине уже писал и Замятин...

* * *

Снова о Ремизове.

В страшном 1920-м году (а может быть, годом раньше) я шел однажды с Ремизовым, поздно вечером, по Марсову полю, когда неожиданно затрещал пулемет. Обычно было принято в таких случаях немедленно ложиться наземь. Но как-то вышло так, что мы оба устояли на ногах. Ремизов взглянул на меня из-под очков и произнес, соответственно жестикулируя:

— В чем дело? Люди не более чем крупа: чья-то рука посыпает нами землю (жест сеятеля), чья-то метла выметает нас с земли (жест метельщика). Только и всего. Все остальное — философия.

Ремизов был тогда еще далек от старости.

В те же годы — тоже на Троицкой улице — жил издатель Самуил Алянский, о котором я говорил уже в главе об Александре Блоке.

— Я, Жевержеев, Алянский — все на Троицкой. И впрямь — Бог Троицу любит! — шутил Ремизов.

Алянский выпустил ремизовского "Царя Максимилиана" (издательство "Алконост"), с моими рисунками и в моей обложке (1919). Сблизившись с Ремизовым, Алянский организовал издательство "Великой Обезьяней Палаты", для которого я имел честь сделать издательскую марку (издательская марка "Алконоста", впрочем, была тоже моей работы). Издательство "Обезвелволпал" отпечатало, между прочим, ремизовского "Царя Додона" с рисунками Льва Бакста и моими (1921).

Алянский же приобрел у меня портрет Ремизова, так что я надеюсь, что он и посейчас в сохранности.

* * *

"Русскому человеку никогда, может быть, так не было необходимо, как в эти годы (1917-1921) быть в России", — признавался Ремизов.

Мои встречи с Ремизовым не ограничивались, разумеется, Троицкой улицей. Мы часто встречались в "Доме Искусств" — на Мойке, в "Доме Литераторов" — на Бассейной, а также — на заседаниях ТЕО ("Театральный Отдел"), где Ремизов работал рука в руку с Александром Блоком.

Тем не менее, про тот же 1921 год, Ремизов должен был впоследствии рассказать во всеуслышание:

"В конце лета 1921 года по невыносимой головной боли, от которой последний год петербургский пропадал, я вынужден был уехать из России".

Ремизовы покинули убитую Россию, перебравшись сначала в Берлин, до 1923-го года, потом — в Париж, навсегда. Мотивы эмиграции были те же, что и у большинства других. Кто мог смыться — смывался. С горечью, с болью расставаний, со страхом за будущее.

"Вода — основа всей жизни и источник корма — стала убывать, и зацвела тиной. Убедившись в опасной перемене, утки решили покинуть родные места. Странствовать не легкое дело, но лучше домашнего гнета", — писал Ремизов, с ужасом оглядываясь на Россию:

"Вожди слепые, что вы наделали? Кровь, пролитая на братских полях, обеспощадила сердце человеческое, а вы душу вынули из народа русского... Русь моя, ты упала, не поднять тебя, не подымешься! Русь моя, русская земля, родина беззащитная, обеспощаженная кровью братских полей, подожжена горишь!"

Здесь Ремизов ошибался в одном: "Вожди" отнюдь не были "слепы": они прекрасно видели свою цель и делали то, что считали нужным.

В наших встречах произошел длительный перерыв, так как я оставался в Питере (да и в Москве, и во всей бывшей России) до осени 1924 года. Когда я откатился от советской границы, Ленин был уже забальзамирован семь месяцев тому назад.

Приехав в Париж, я поселился на улице Буало и стал, таким образом, соседом Ремизова. Я часто бывал у Ремизовых — и просто так, и — по литературным делам. У них всегда, как еще в Петербурге, царил очень "ремизовский" теплый уют.

— Винца? — спрашивал Ремизов, — али, поди, чего другого?

Серафима Павловна удалялась в кухню, Ремизов расставлял посуду на столе, и, с пугливой улыбкой в сторону кухни пришептывал:

— Не разбить бы чего, неровен час, а то — достанется!..

Последние мои "деловые" встречи с Ремизовым относятся еще к 1945-му году. Французское издательство "Quatre Vents" обратилось ко мне с просьбой указать компетентного переводчика для рассказа Достоевского "Скверный анекдот", который я должен был иллюстрировать. Я вспомнил фразу Ремизова:

"Жгучую память сохраняю о Достоевском — первой прочитанной книге".

И еще:

"Достоевский — это Россия. И нет России без Достоевского".

У меня не возникло никаких сомнений, я назвал Ремизова, и мы отправились к нему. Издатели попросили Ремизова написать также и предисловие. Ремизов дал свое согласие.

Работа была долгая и кропотливая. Трудолюбивый Ремизов писал:

"Принято начинать с истории: как возникло литературное произведение и что о нем думали и думают. Тут у меня подлинный провал. Утопая, я хватался не только за соломинку, как это принято, но и за всякое плавучее гуано — и *ничего!*.. Я спрашивал... не появилось ли чего о 'Скверном анекдоте', нет ли каких-либо клочков и заметок, как работал Достоевский? Но и сам Бутчик,[2] а в книжных делах он настоятель, père Boutchik, сказал мне бестрепетно: *ничего*. Я пересмотрел много всяких исследований о Достоевском... Заглядывая в Историю русской литературы... — и хоть бы словом кто обмолвился, как будто такого рассказа нет и никогда не было..."

Однажды, в этот период, я забежал к Ремизову осведомиться — как и что? Стоял ясный солнечный день, а в комнате были закрыты оконные ставни и горела электрическая лампа. Заметив удивление на моем лице, Ремизов пояснил:

— Комнатенка крохотульная, махонькая, а работища огромная, места для нее недостаточно: выпирает в окно. Вот и приходится запирать наглухо ставни.

"Скверный анекдот" был Ремизову особенно по вкусу.

"Я уверен, — продолжал он в предисловии, — что Гойю и Калло заволновал бы этот кавардак, и Гойя и Калло не прошли бы мимо, как писатели-критики обошли загадочный рассказ... 'Скверный анекдот' ни на что не похож, единственный. 'Скверный анекдот' — рассказ обоюдный, в нем два начала: с начала и с конца — похождения Пралинского и похождения Пселдонимого, а встреча — свадьба в доме Млекопитаева..."

Предисловие было обширное, старательно, и, по-ремизовски, проникновенно написанное. Однако, издатели почему-то сочли его "не отвечающим требованиям" французского читателя и вернули его Ремизову. Я лично думаю, что ремизовское предисловие

---

[2] Вл. Вл. Бутчик, библиотекарь Института Славяноведения при Парижском университете.

показалось издателям недостаточно академичным. Новое предисловие было написано французским писателем Люком Дюртэном (с которым меня тоже связывали дружеские отношения и книгу которого "Преступление в Сан-Франциско" я проиллюстрировал). По счастью, предисловие Ремизова было опубликовано в русском сборнике "Встреча" (1945), издававшемся в Париже под редакцией С. К. Маковского. Я был этому особенно рад, потому что "предисловие" Ремизова являлось, в сущности, единственной серьезной русской статьей, посвященной "Скверному анекдоту" (1862), маленькому (по количеству страниц) шедевру Достоевского.

"Скверный анекдот", в "роскошном", очень дорого стоившем издании, вышел в свет в 1946 году и разошелся в первые три недели. Эта книга сейчас передо мною, с мало кому известной надписью :

Traduction originale d'Alexis Remisov.

Ремизов перевел Достоевского для французских читателей. Иллюстрации к этой книге были сделаны мной — она была нашим последним сотрудничеством.

* * *

Лет пять-шесть спустя, Ремизов говорил со мной о смерти. Разговор был полугрустный, полушутливый, и вдруг:

— Ах, да! Чуть-чуть не забыл: когда я помру, то обратитесь непременно вот в это бюро похоронных процессий!

Ремизов вынул из письменного стола небольшой рисунок и передал его мне, сказав:

— Сохраните обязательно!

Я смеялся, он — меньше.

Я с благодарностью положил рисунок в бумажник, и рисунок этот хранится у меня до сих пор: орнаментованное объявление Русского Похоронного Бюро, со следующей приписской: "Бюро исполняет все заказы точно так, как они исполнялись в России. При Бюро имеется одежда на умерших. Русский фасон гробов. Монахини для чтения псалтыря. Заморозка умерших. Деревянные православные кресты на могилу. Отправка и приемка умерших во все страны света. Заказы принимаются лично, по телефону, телеграфу, а равно через посыльных по всей территории Франции. Прием заказов на памятники. Специальные цены для соотечественников. Ночное дежурство. 1939, Paris".

* * *

Заговорив о Бюро похоронных процессий, я не могу не упомянуть о Ремизове, как о рисовальщике.

Ремизов несомненно мог бы рисовать, как Серов, как Репин, или как Малявин. Но их музы его не вдохновляли, как и музы сегодняшних Герасимовых. Ремизов создавал полу-детские, полузаумные графические фантасмагории, удивлявшие меня игрушечностью при глубоком графическом мастерстве. Он рисовал замечательно и диковинно. Его линейные и пятновые (а зачастую — в красках) сочетания, густо-густо заполнявшие пространство рисунка, носили архаически орнаментальный характер и вызывали ощущение загадки. Ремизов рисовал постоянно. Не проходило дня, чтобы он не начиркал чего-нибудь, какое-нибудь чудище, пугало, запутанное в орнаменте. “Nulla dies sine linea”.

Всякий раз, когда я приходил к Ремизову, он показывал мне — тайно! — три или четыре новых рисунка. Назывались ли они “Плакса-Крыкса” или “Крепколобый лесной Чурнас” — меня это не занимало: рисунок говорил сам за себя и раскрывавшаяся графическая сказочность не требовала никаких заглавий.

Во французских литературных кругах Ремизова причисляли к “сюрреалистам”, что в каком-то смысле, может быть, и было правильно.

Графика Ремизова часто переходила в почерк, а почерк его, бравший корни из древне-славянского буквенного сплета, превращался в каллиграфическую симфонию углов, закорючек и росчерков, которыми порой можно было любоваться, даже и не вникая в то, что́ там было написано. По странному совпадению, почерк Ремизова сливался почти вплотную с почерком художника Сергея Чехонина (бывшего, кстати, приятелем Ремизова).

Не знаю, собирал ли кто-нибудь ремизовскую графику? Если нет, то это очень печально для истории русского искусства. Во всяком случае, следует выразить глубокую благодарность Наталье Кодрянской, выпустившей, в 1959 году, в Париже, прекрасно документированную книгу об Алексее Ремизове, в которой отпечатано свыше 45 его рисунков — в их числе — несколько в красках.

* * *

Последняя личная, но не деловая — а просто дружеская встреча состоялась у нас сравнительно незадолго до смерти Ремизова, и произвела на меня страшное впечатление: он был уже слеп. Глядя перед собою, как мне показалось — с оттенком виноватости, он уверенно провел меня, скользя рукой по стене, в свою

комнату и, скользнув рукой по мебели, указал мне стул, на который предложил мне сесть. Ремизов щебетал, как всегда, и был в хорошем настроении, в привычном добродушии.

— Я ничего не вижу, милый друг, — сказал он, — но я знаю, что это — уже не надолго. Меня согревает *невидимое* солнышко, я с ним теперь особенно сдружился.

Однако, я, как и все близкие ему люди, знал, что он нестерпимо мучился бессонными ночами.

* * *

"Ясня"...

Прокофьев выехал заграницу в самом начале революции, и мы вновь встретились только в 1924 году, в Париже. Сохранив свою жизнерадостность и дружескую непосредственность, Прокофьев стал, тем не менее, другим человеком. Рост его международной славы придавал ему теперь оттенок надменности, что, впрочем, не нарушало наших приятельских отношений. Несмотря на падение железного занавеса, заткнувшего прорубленное (Петром Великим) окно в Европу, Прокофьеву разрешалось возвращаться в Советский Союз и разъезжать по заграничным странам (что являлось вполне естественным до 1917 года, но стало после революции редкой привилегией). Такое положение пробуждало в Прокофьеве своего рода раздвоение, правда — безвредное. Не скрывая своих симпатий к коммунизму (без демагогии или политического доктринерства), он признавался в то же время, что предпочитает жить и творить в атмосфере покоя и удобств "капиталистического" мира, со всеми вытекающими из этого выгодами...

"Ясня" осталась неосуществленной, но новое крохотное сотрудничество наше все же произошло: по просьбе Никиты Балиева, я сделал в театре "Летучей Мыши" декорации и костюмы для балета Г. Баланчина на музыку Прокофьева: "Сарказм" (Нью-Иорк, 1930 г.).

* * *

Среди многих театральных произведений Прокофьева, которые мне удалось увидеть, я хочу остановиться на его балете "Стальной скок", поставленном Леонидом Мясиным 7-го июня 1927 года в декорациях моего товарища Георгия Якулова, на сцене театра Сары Бернар (антреприза С. Дягилева), с участием Алисы Никитиной, Фелии Дубровской, Сергея Лифаря, Льва Войцеховского... Этот балет мне близок по многим причинам, и одна


G. Annenkov
1950

из них не зависела даже от музыки. В 1921 году, в Петербурге, я опубликовал в журнале "Дом Искусств" (№ 2) манифест *абстрактного* театра, манифест, который до сих пор подвергается критическим нападкам в советской прессе, обвиняющей меня в "насаждении формализма", в то время, как выдержки из того же "манифеста" появились в разных странах, на французском, на немецком, на итальянском и на других языках. Приведу наиболее существенные отрывки (мой манифест занимает 15 крупных страниц):

"*Театр в основе своей — динамичен.* В тот момент, когда на пути экспресса, смысл которого—в развитии скорости, опускают семафор, экспресс, как таковой, прекращает быть. Театр подобен экспрессу. Элемент статичности находится в дисгармонии с сущностью театра... Декорация до сих пор оставалась статичной и потому неминуемо вступала в единоборство с природой театра. В театре нет места мертвым картинам, там все в движении. Движение определяется и оформляется ритмом. В ритме движение обретает художественную значимость, *ритм претворяет движение в художественную форму.* Различные ритмы воспринимаются различно и в эмоциональном смысле различно влияют на зрителя... Художественно организованное, т. е. ритмически организованное движение — представляет собою театральную форму... Пока декорация не сдвинется со своего места и не забегает по сцене, мы никогда не увидим единого, органически слитного театрального действия...

Окружающей обстановки на сцене не существует. На сцене есть единое действующее лицо, единое действие. Потерявшие литературную иллюстративность, изобразительность — актеры и декорация тем самым теряют свою первоначальную предметность, становятся только различными по составу материальными элементами, из которых мастер театра творит органически цельное произведение своего искусства. Актер на сцене перестает быть человеком, он входит в состав действия, если театру это понадобится, наравне с машинами, как некий аппарат движения, разный от них лишь наличностью более тонких нюансировок, как скрипка отличается от рояля... *Подлинное театральное зрелище — прежде всего беспредметно.* Мастер театра приводит в движение сценический аппарат, древняя протоптанная площадка заменена динамической. Во всем пространстве сценической коробки нет ни одного момента покоя. В этом буйстве, скованном ритмом движений, сливается все: взмахи железа, дерева, проволоки, пружины машин; трепетания человеческого тела, которое вы не уз-

наете, и бег цветосветовых лучей... Мой единственный театр, мой первый театр чистого метода, у которого я беру уроки и черпаю премудрость театрального искусства — маленький калейдоскоп. Мой карманный калейдоскоп — прототип того прекрасного театра, который будет. И вот, в тот момент, когда перед вами в огромном зале откроется гигантский, совершенный, творческий калейдоскоп, — вы все, читающие сейчас меня и не верящие мне, раскроете рты в трепете изумления и восторга перед зрелищем вьюг первозданного хаоса, скованного золотой логикой ритма!"

Однако, провозгласить принцип динамических декораций было значительно легче, чем найти возможность осуществить их на практике.

Случай представился мне только через год после напечатания "Театра до конца": дирекция петербургского Большого Драматического Театра предложила мне в августе 1922-го года, сделать "сценическое оформление" для недавно законченной (1920) пьесы немецкого драматурга Георга Кайзера "Газ", в постановке режиссера К. П. Хохлова. Сцена этого театра и его мастерские были мне уже знакомы, так как в 1917-м году, я сделал там декорации и костюмы для пьесы Винниченко "Черная пантера", поставленной Н. Н. Евреиновым. Работа для "Газа" была необычайно интересной и сложной. Все элементы декораций — схематический (или — синтетический) аспект завода — колеса, трубы, цепи, спирали, — заполнявшие громадную сцену во всю ее глубину, высоту и ширину, ожили благодаря целому ряду механизмов, изобретенных мною совместно с моими сценическими работниками — машинистами, электротехниками, декораторами. Освещение тоже было динамическим, и даже по протянутым через сцену проволокам проносились электрические искры.

Премьера состоялась 7-го ноября. Спектакль вызвал очень шумный отклик и среди публики и у критики. Я ограничусь здесь только одной заметкой Адриана Пиотровского, известного авангардного театрального критика, теоретика и режиссера (впоследствии расстрелянного Сталиным). В статье "Индустриальная трагедия" Пиотровский писал:

"Драма схематична. Русским художникам удалось вложить в нее нерв, превратить социально-философскую драму в настоящую трагедию производства. Герой, не в переносном, а в прямом смысле — завод, сначала живущий шестернями и колесами, потом гибнущий, лежащий мертвым и, наконец, снова восставший. Действующие лица, рабочие — только проявление этого гигантского героя. Художник Анненков более чем кто-либо подходит к

разрешению подобной проблемы. Центральная для его театропонимания мысль о театре чистого метода, где все движется, вещи, декорации, люди, мысль эта получила здесь осуществление. Машинный пафос позволил ему произвести рискованный опыт оживления вещей не только без ущерба для игры актеров, но в явное подкрепление ее... Получилась своеобразная эксцентрическая трагедия, значительный и, вероятно, имеющий большое будущее вид искусства... 'Газ' несомненно лучшая работа Анненкова, далеко опередившая все, что им сделано до сих пор.

"Если же позволено из успеха отдельной постановки выводить обобщенную формулу живого сейчас спектакля, то формулой этой будет серьезная и строгая современно-патетическая мысль на языке чистых театральных форм". (Декабрь 1922 г. "За Советский Театр", Гос. Институт Истории Искусств "Academia", Ленинград).

В том же году русский абстрактный художник Баранов-Россинэ, захваченный идеями композитора Александра Скрябина, искавшего параллели между звуками, красками и линиями, изобрел опто-фоническое пианино, то есть клавиатуру, где каждая нота, вместе со звуком, перебрасывала на экран ту или иную цветовую форму. Таким образом, играя на этом пианино Моцарта или Прокофьева, пианист отражал на экране красочное и линейное пребражение музыкального произведения: красочную симфонию. Я присутствовал на первом опто-фоническом концерте, данном Барановым-Россинэ в Москве, в помещении Института Художественных Наук. Второй концерт имел место в театре имени Всеволода Мейерхольда и с оркестром московского Большого Оперного Театра, но я в это время был уже заграницей.

Само собой разумеется, что такой художник, в сталинские годы вынужден был эмигрировать и поселился в Париже, но во время гитлеровской оккупации он был арестован и погиб в концентрационном лагере.

Опто-фоническое пианино послужило прототипом появившихся много позже на кинематографическом экране абстрактных оживленных рисунков (до самого Уолта Диснея включительно), а в шестидесятых годах было в точности восстановлено и весьма значительно использовано французским художником-конструктивистом Николаем Шеффером.

В балете Прокофьева (1927) индустриальная декорация Якулова тоже ожила, пришла в движение. Успех был огромный. Беседуя со мной в Париже, Якулов отнюдь не скрывал, что мои декорации к "Газу" Кайзера, как и мой "манифест" были ему

знакомы, и что он вполне согласен с принципами динамизма театральной декорации. По своим формам, однако, декорации Якулова не имели ничего общего с моими.

Но вот, спустя еще 9 лет, появился на экране фильм Чарли Чаплина "Новые времена", начатый в 1932 году и оконченный в 1936 году. Не знаю видел ли Чарли Чаплин балет Прокофьева-Якулова. Не знаю также, писалось ли что-нибудь по этому поводу в прессе, но динамическая декоративная конструкция фильма Чаплина казалась мне столь же близкой к декорациям Якулова, как Лафонтен к Эзопу.

* * *

В 1932 году, талантливая и очень красивая танцовщица, Алиса Никитина, ведетта нашумевшего балета "Кошка", поставленного в 1927 году, в Париже (у Дягилева) Георгием Баланчиным на музыку Анри Соге, давала свой вечер в Театре Елисейских Полей. К этому вечеру я сделал, по просьбе Никитиной, костюм и некоторые элементы декораций к ее вариации на музыку Прокофьева "La Gavotta", с хореографией Баланчина. Это было моим третьим сотрудничеством с Прокофьевым.

Весь этот вечер я провел в театральной ложе рядом с Прокофьевым, и потом — до утра — в ночном кабарэ, вместе с ним, с Алисой Никитиной, с Игорем Стравинским, с Анри Соге, Игорем Маркевичем и Николаем Набоковым, музыка которых тоже входила в программу никитинского спектакля, а также — с Георгием Баланчиным и Кристианом Бераром, знаменитым французским декоратором. Мы разошлись, когда уже светало.

— "La Gavotta", к сожалению, значительно короче "Ясни", — сказал я Прокофьеву.

— Наша жизнь тоже укоротилась на 15 лет, — ответил Прокофьев с грустной улыбкой.

Если я не ошибаюсь, эта ночь была последними часами, проведенными мною с Прокофьевым. В том же году он окончательно вернулся в Москву.

* * *

В 1953 году (год смерти Прокофьева), организаторы 16-го "Музыкального Флорентийского Мая" предложили мне поставить на сцене Коммунального Театра во Флоренции последнюю оперу Прокофьева: "Война и мир", написанную по роману Льва Толстого и, до того, еще никогда не показанную в Западной Европе. Моим сотрудником, по балетной области, должен был быть

Георгий Баланчин, бывший тогда уже в Милане. Мне предлагалось создать также декорации и костюмы. Переполненный радостью, я на другой же день прибыл в Милан, чтобы ознакомиться с оперой и переговорить с Баланчиным. Но это, уже посмертное, сотрудничество с Прокофьевым оказалось, увы, столь же безрезультатным, как и первое, в 1916 году. При нашей встрече, Баланчин сказал мне, что он уже отказался от этой работы, так как музыка оперы лишена всех прокофьевских качеств, а либретто — унизительно для гения Льва Толстого и пропитано политическими тенденциями, неприемлемыми для Баланчина.

Может быть, менее чувствительный в этом отношении, я попытался уговорить Баланчина переменить его решение, но, прочитав либретто, сразу же почувствовал охлаждение. Можно изменить чье-либо произведение и вышить по его канве новый орнамент, который сохранит без ущерба качественный уровень оригинала. Такая перемена не является обязательно принижением этого уровня. В иных случаях, она может даже послужить его повышению. Но в либретто "Войны и мира" роман Толстого обнищал до последней степени.

Я ничего не могу сказать о прокофьевской музыке, так как в тот день мне не удалось ее прослушать, и я не слышал ее до сих пор. Но зная талант Прокофьева и его творческую волю, я уверен, что некоторые формальные особенности своей композиции, способные разойтись с генеральной линией "социалистического реализма", он сумел искусно закамуфлировать и спасти. Что же касается либретто, которое Прокофьев не мог принять всерьез, то оно послужило ему чем-то вроде зонтика, или — больше того: ковчегом, в котором можно было укрыться от потопа.

Мой короткий разговор с организаторами флорентийского спектакля вскрыл, в то же время, полную несовместимость наших взглядов на оперную постановку. Как всегда, когда я бываю в Милане, я пошел в церковь Santa-Maria delle Grazie поклониться агонизирующей "Тайной Вечере" Леонардо-да-Винчи и на другой день вернулся в Париж, захватив с собою либретто "Войны и мира", отпечатанное на машинке, на английском языке. Оно хранится у меня до сих пор в ящике письменного стола.

Декорации и костюмы были, в конце концов, поручены моему приятелю Григорию Шилтьяну, русскому художнику обосновавшемуся в Италии. Кто был постановщиком, я не помню. Занятый в Париже (костюмы для фильма замечательного кинопостановщика Макса Оффюльса, "Madame de...", по роману Луизы де Вильморэн, с участием очаровательной Даниель Дарье, Витторио де

Сика и Шарля Буайе), я не смог присутствовать во Флоренции на прокофьевской опере и, следовательно, не могу судить о ней. Четыре года спустя я прочел, однако, впечатления Поля-Луи Миньона, театрального комментатора и хроникера парижского радио, об этой опере, увиденной им в Москве, впечатления, вполне совпавшие с моими предчувствиями:

"Реализм, реализм... но детали, которые подчеркивали распад сценической концепции оперы, все чаще и чаще отталкивали меня. Условный театральный натурализм обилия расписанных занавесей противоречил наивной роскоши ансамбля, тем более, что желание создать иллюзию реальности при помощи всевозможных театральных трюков казалось давно пережитым... Современная опера — я видел 'Войну и мир' Прокофьева, превосходную в музыкальном отношении, но принесенную в жертву условностям мизансцены и декораций до такой степени, что спектакль, порой, становился для меня невыносимым". ("Театр в СССР", изд. Arche, Париж, 1957).

* * *

Об искусстве оперы, или — точнее — о кризисе этого искусства, Прокофьев и я, мы часто беседовали. В частности, о том, что длинные оперные спектакли, вызывавшие энтузиазм в 19-м веке, теперь утомляют зрителя. Не следует забывать, что триумф оперы в 19-м веке и, в особенности, во второй его половине, совпадал с общим упадком театрального искусства. Лишь в последних годах 19-го века, на пороге нашего столетия, театр драмы стал освобождаться от пережеванного академизма.

Появление К. Станиславского, В. Мейерхольда, М. Рейнгардта, Г. Крэга и интернациональной плеяды их соратников, единомышленников и последователей — решительным образом изменило пути театрального искусства. Эти новаторы напомнили, что театр является *зрелищем* и что зрелищный элемент в искусстве театра отнюдь не является второстепенным. Своей деятельностью, своими исканиями они блестяще доказали, что разговорный элемент, то-есть — текст пьесы, есть не более, чем одна из частей (и не обязательно главная) театрального спектакля.

Зритель называется "зрителем" именно потому, что он приходит в театр не только для того, чтобы слушать пьесу, но также и для того, чтобы *видеть* ее, чтобы смотреть ее спеническое превращение в действие, в зрелищные формы. Иначе он пошел бы только *слушать публичное чтение* пьесы и превратился бы в "слу-

шателя". Или удовлетворившись чтением пьесы в книге, стал бы "читателем".

Таким образом, в первые годы нашего века, обновилась, или — точнее — народилась новая форма искусства: искусство театральной *постановки;* иначе говоря — синтез звуко-разговорных и зрелищных элементов.

Театральные спектакли, лишенные требовательных директив изобретательного постановщика и не отмеченные его индивидуальностью, перестали, с течением времени, привлекать к себе внимание культурного зрителя и сделались добычей "провинциальных" или так называемых "бульварных" театров. Пьеса, попадающая в руки актеров, лишенных руководства подлинного постановщика, разрывается на части и теряет свое единство. Подобные спектакли могут, в некоторых случаях, служить успеху того или иного актера, которому удалось "переиграть" своих партнеров, но индивидуальный успех отдельного исполнителя неминуемо разрушает цельность впечатления.

Подлинный постановщик является одновременно собирателем, организатором и контролером всех элементов сценического спектакля, а также, почти всегда, их трансформатором и дополнителем. Актер неизбежно превращается из независимой единицы в один из этих элементов. Если формула Гордона Крэга, определяющая актера как "умную марионетку", может показаться некоторым знаменитым "ведеттам" не очень лестной, — она остается, тем не менее, в своей сущности, совершенно правильной.

В художественной театральной постановке каждый актер должен точнейшим образом исполнять малейшие указания постановщика, касаются ли они внешнего облика исполняемого персонажа, его передвижений по сцене, его жестов, его мимики или интонаций его речи. "Умность" такой "марионетки" есть талант актера, то-есть — его способность как можно глубже понять и почувствовать данные ему указания и умение как можно лучше и наиболее изобразительно воплотить их.

Искусство театрального постановщика чрезвычайно сложно, перегружено ответственностью и требует большого разнообразия его таланта, а также — высокой художественной культуры. Если драматург является автором пьесы, то ее постановщик может по праву считаться автором ее сценического осуществления: *автором спектакля.*

Постепенно, роль театрального постановщика достигла степени автономного, независимого искусства. Искусство постанов-

щика перестало быть дополнением, второстепенным элементом, анонимной и чисто технической или почти административной ролью, как это было в 19-м веке и как об этом думают еще сегодня многие "теоретики" театра и театральные критики. Искусство постановщика находится сейчас рядом с искусством живописца, скульптора, композитора, романиста, поэта и должно пользоваться такой же творческой независимостью. Когда мы (я говорю о моем поколении) идем в театр смотреть классическую пьесу, текст которой знаком нам с детства, мы делаем это не для того, чтобы еще раз прослушать этот текст, или увидеть того или другого знаменитого актера. Нет, мы идем смотреть произведение постановщика, интересующего нас и вносящего обновление в театральные формы, обогащая этим возможности актерской игры и открывая для нас *новое* лицо давно знакомой пьесы. И, вот, за эти открытия, иногда — весьма ценные, мы аплодируем постановщику, автору спектакля.

Трагедия оперного искусства заключается главным образом в том, что оно не допустило к себе театрального постановщика. В 19-м веке зритель еще не обращал на это внимания, так как отсутствие независимого искусства постановщика распространялось еще на все формы театральных представлений. На оперной сцене строились всевозможные декоративные пышности. Звучала музыка, часто — весьма высококачественная, иногда — гениальная. Роскошно наряженные певцы протягивали к публике то правую, то левую руку и, беря высокую ноту, становились на цыпочки; певицы (контральто), обладающие довольно выпуклым бюстом и не менее выпуклыми бедрами, исполняли роли юношей-подростков; хористы выстраивались в одну шеренгу, чтобы внимательно следить за взмахами дирижерской палочки... И все были довольны. Публика не была еще достаточно искушенной. Она восторженно аплодировала юношам-подросткам с женским бюстом и женским голосом; тенорам — "первым любовникам", — очень сытно откормленным и становящимся на цыпочки; хористам, вымуштрованным, как в казарме.

Но с тех пор драматический театр и балет (благодаря возросшему культурному уровню хореавторов, балетмейстеров) значительно эволюционировали. Что же касается оперы, отклонившей сотрудничество постановщика, она осталась на мертвой точке. Мы без затруднений узнаем характерные черты сценической постановки Станиславского или Мейерхольда, Таирова или Рейнгардта, хореографию Фокина, Нижинской, Баланчина, Лифаря или Мясина, но кто является постановщиком оперных спектак-

лей — остается неизвестным. Мы отличаем музыку Мусоргского от музыки Бизе, музыку Гуно от музыки Чайковского, Пуччини, Римского-Корсакова или Дебюсси, но сценическое воплощение их произведений остается бесформенным, безличным и примитивным. Техника и постановочные принципы *оперных* спектаклей остались чрезвычайно запоздалыми, архаичными и часто вызывают в зрителе ироническую улыбку и даже смех.

Мои беседы с Прокофьевым на эти темы начались сами собой, еще в России.

Директоры оперных театров и композиторы, исходя из того положения, что основой, субстанцией оперы является музыка, полагают, что сценическое осуществление оперы должно быть в руках музыканта и поручают эту задачу, в большинстве случаев, дирижеру оркестра. Все элементы оперной постановки (и — в первую очередь — игра актеров) исполняются в соответствии с требованиями дирижера и под его дисциплиной. Поэтому все элементы постановки, за исключением, иногда, декораций и костюмов, не подчиненных ничьей дисциплине (кроме вкуса директора театра), бывают почти всегда чуждыми стилю оперы и перегруженными ненужными подробностями, предназначенными "обогащать впечатление" зрителя. В 19-м веке это проходило незамеченным. Сегодня — нет.

Директоры оперных театров (и композиторы) забывали (и забывают), что дирижер оркестра, который может быть блестящим музыкантом, в зрелищных проблемах часто остается близоруким и даже — слепцом. Вместо того, чтобы искать синтез, равновесие и органические связи музыкальных и зрелищных элементов оперного спектакля, зрелищная часть всегда отбрасывается на второй план. "Зритель", как таковой, забывается. Но в искусстве, в подлинном художественном произведении, нет и не может быть ничего "второстепенного". Каждый аксессуар, даже тот, который кажется самым несущественным, или — отсутствие того или иного аксессуара, играют в театральной постановке (так же, как и в картине) не менее важную роль, чем наиболее "глубокая" фраза пьесы. Вся проблема постановки заключается только в умении компоновать все эти элементы на сцене наиболее рациональным образом, как краски на картине, как каждый инструмент в оркестре: малейшая неточность, — и гармония нарушается.

Доверять оперную партитуру постановщику, который не является профессиональным музыкантом? Позволить ему изучить ее со зрелищной точки зрения и, может быть, внести в нее кое-

какие изменения? Директоры оперных театров (и композиторы) находят такое решение недопустимым. Музыка считается искусством неприкосновенным, священным, и это является тоже мнением так называемой "широкой публики" и "профессиональных" критиков. Но если мы спросим, использовал ли Гуно полный и никак не переделанный текст Гёте? Использовал ли Бизе интегральный текст Мериме? Как поступил Чайковский с текстом Пушкина, или что сделал Прокофьев с "Войной и миром" Толстого, и т. д. и т. д. — то мы услышим в ответ, что переделка текста литературного произведения композитором вполне оправдана и неизбежна, так как он превращает литературное произведение в произведение музыкальное. И (любопытный случай) это будет также мнением "широкой публики" и критиков, как теперь считается нормальной переделка (инсценировка) романа для театральной пьесы или для кинематографического экрана.

Композитор, конечно, вполне прав, перекраивая литературное произведение. Книга и музыка — слишком разные материи и их объединение не может произойти автоматически: оно требует органической координации, органического слияния.

Но если признать за композитором право на переделку литературного произведения в либретто для оперы, то театральный постановщик (обладающий, само собой разумеется, музыкальной культурой) будет в той же мере прав, внося в оперную партитуру изменения, необходимые для ее перерождения в зрелище. Расстояние между музыкой и зрелищем еще более чувствительно, чем между музыкой и книгой, и их слияние требует еще более сложной переработки.

Как можно поставить оперу на сцене?

Реалистическая игра актеров, реалистические декорации и костюмы, произведшие в Москве такое неприятное впечатление на Поля-Луи Миньона, конечно, недопустимы в оперной постановке. Действующие лица, заменившие нормальную человеческую речь пением, не могут играть в реалистической постановке. Игру оперных актеров, оперные декорации и костюмы должны быть разгружены от реалистических деталей, должны быть, в свою очередь, "омузыкалены", иначе говоря — должны найти свою специфическую форму. Это — главное.

Я убежден, что оперное искусство не устарело, как утверждают многие "театралы", но просто еще не успело сформироваться. Немного больше эластичности и понятливости у директоров оперных театров, немного меньше профессиональной амбиции среди композиторов, дирижеров оркестра и у певцов, — и ката-

строфу можно будет избежать. Остается только обратиться к подлинным и большим театральным постановщикам, создателям спектакля (зрелища) и сказать им: придите и поступайте с музыкой так же, как композитор поступил с литературным произведением, его вдохновившем.

Это — единственная возможность найти для оперы сценическое воплощение, достойное ее музыкальных качеств. Публика снова будет стоять очередями перед театральными кассами, как это происходило в 19-м веке, и "слишком длинные" оперные спектакли перестанут утомлять зрителей.

На таком решении проблемы мнения Прокофьева вполне совпадали с моими. Однажды, незадолго до своего возвращения в Советский Союз, Прокофьев сказал мне:

— Наиболее абсурдным и неискоренимым в оперных спектаклях является размещение оркестра между сценой и зрителями, вместе с дирижером во фраке и с его палочкой, которая, мотаясь перед глазами публики, указывает певцам, когда им следует начинать их арии, когда усиливать или ослаблять голос, ускорять или замедлять темпы и т. п. Представим себе на секунду, что в драматическом театре, постановщик, режиссер спектакля (драмы или комедии) сядет, спиной к публике, на суфлерскую будку и, размахивая руками, начнет указывать актерам их входы и выходы, жесты и интонации голоса... Музыкальная оркестровка, звуковая субстанция, перемены ритмов в опере — должны, конечно, заполнять уши зрителей, но без таких наивных и примитивных демонстраций, — особенно, в наше время, богатое неисчислимыми техническими изобретениями и возможностями невидимой передачи звуков...

Прокофьев задумался на минуту и добавил:

— Это — здорово забавно, а? Я даю себе слово, я обещаю себе осуществить такую реформу!

Вернувшись в Советский Союз, Прокофьев, революционер в искусстве, вынужден был начать свое отступление, и его обещание осталось безрезультатным.

* * *

Три или четыре раза я встретился с Прокофьевым на приемах в советском полпредстве, в Париже, в эпоху Красина и Раковского, очень интересовавшихся искусством. Там, после весьма обильного обеда с неизменной икрой, шампанским и лакеями во фраках и белых перчатках, Прокофьев исполнял, в салоне, на

рояле отрывки из своих произведений. Кроме высоких дипломатических представителей Франции, приглашенные (смокинги, декольтированные платья, драгоценные меха и бриллианты) принадлежали главным образом к высокой французской аристократии. Одним вечером 1926 года, Прокофьев и я, возвращались вместе из полпредства. Прокофьев сказал:

— Забавный трюк: в посольстве страны рабочих и крестьян мы встречаем на приемах только графов и маркизочек! Что это? Недомыслие? Лицемерие? Страх? Болезненное любопытство? Практические соображения?

* * *

Я всегда верил в искренность Прокофьева и мне казалось, что именно эти качества побудили его, в 1932 году, окончательно переселиться в СССР. Но, не удержавшись, я все же спросил его, зачем он это делает? Ответ был неожиданный, но точный:

— Меня начинают принимать в Советской России за эмигранта. Понимаешь? И я начинаю постепенно терять советский рынок. Но если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все "советское" начинает входить в моду. Понял? Почему же, в таком случае, не доить разом двух коров, если они не протестуют? Понятно?

Очень понятно.

Эта оппортунистическая точка зрения распространилась постепенно в большинстве "свободных" европейских стран, что, несомненно приведет их однажды к гибели.

* * *

Триумфально вернувшись в Советский Союз, Прокофьеву вскоре же пришлось подчиниться требованиям скучнейшего "социалистического реализма" и даже сделать неизбежную "самокритику", родственную самокритике композитора Шостаковича (вызванной написанием его оперы "Леди Макбет Мценского уезда") и кинематографического постановщика Сергея Эйзенштейна, с которым Прокофьев был связан долгой дружбой и сотрудничеством (музыка для фильмов "Александр Невский" и "Иван Грозный").

"Самокритика нам нужна, как воздух, как вода", — говорил

Сталин. Здесь нужно заметить, что воздух, как и вода, стоют недорого. Если бы Сталин сравнил самокритику с икрой и с индюшкой, которые сервировались в Кремле и в полпредствах, то Прокофьев, может быть, реагировал менее непосредственно. Впрочем, не судите, да не судимы будете. Следует ли замечать соломинку в чужом глазу, не заметив бревна в своем собственном глазу? Когда идет дождь, люди раскрывают зонтики...

Неприятности не заставили себя ждать, чтобы уязвить в Прокофьеве самолюбие художника. Привыкший на Западе к тому, что его театральные вещи обрамлялись на сцене такими мастерами, как Ларионов ("Шут"), Ларионов с Гончаровой ("На Борисфене"), Якулов ("Стальной скок"), или англичанин Ги Шеппар ("Петя и волк"), Прокофьев был, насколько я знаю, сильно огорчен академическими декорациями, в которых должны были появляться его произведения на советских сценах. С годами эти случаи накоплялись, все более деморализуя Прокофьева и подтачивая его артистическую сопротивляемость.

* * *

В 1939 году, в дни "победоносных успехов" советской армии в беззащитной Польше и в такой же Белоруссии, Прокофьев, по сообщению советских газет, пережил такой восторг по поводу *"освобождения* своих братьев-славян", что в неудержимом порыве обещал во всеуслышанье, по радио, написать "произведение, в котором отразятся все лучшие народные мелодии освобожденных областей".

Почему столь благородная идея никогда не зародилась у Прокофьева в те времена, когда эти же "братья" жили в "несчастии и порабощении?" Быть может потому, что несчастные и порабощенные "братья" были недостойны его внимания? Пожалуй, еще более вероятно, что Прокофьев, просто-напросто никогда и не думал о них. С какого же момента начал он вдруг так живо интересоваться их судьбами? С того момента, когда "ход истории" беспрекословно заставил Прокофьева выявить этот порыв.

Было ли это обещанное произведение необходимо "освобожденным" братьям-славянам? Нет, оно не являлось для них никакой необходимостью, так как в те трагические дни они тоже вряд-ли думали о Прокофьеве. Однажды созданное, представило бы это произведение реальную ценность для музыкального наследства? Конечно — нет, потому что оно не было бы искренним, как все сделанное по "социальному заказу". Для кого же оно являлось бы полезным и ценным? Для советской пропаганды.

Но что означало это обещание для самого Прокофьева? Прокофьев как-бы кричал по радио:

— Товарищи! Я изнемог! Я выхожу в отставку, я выхожу на пенсию!

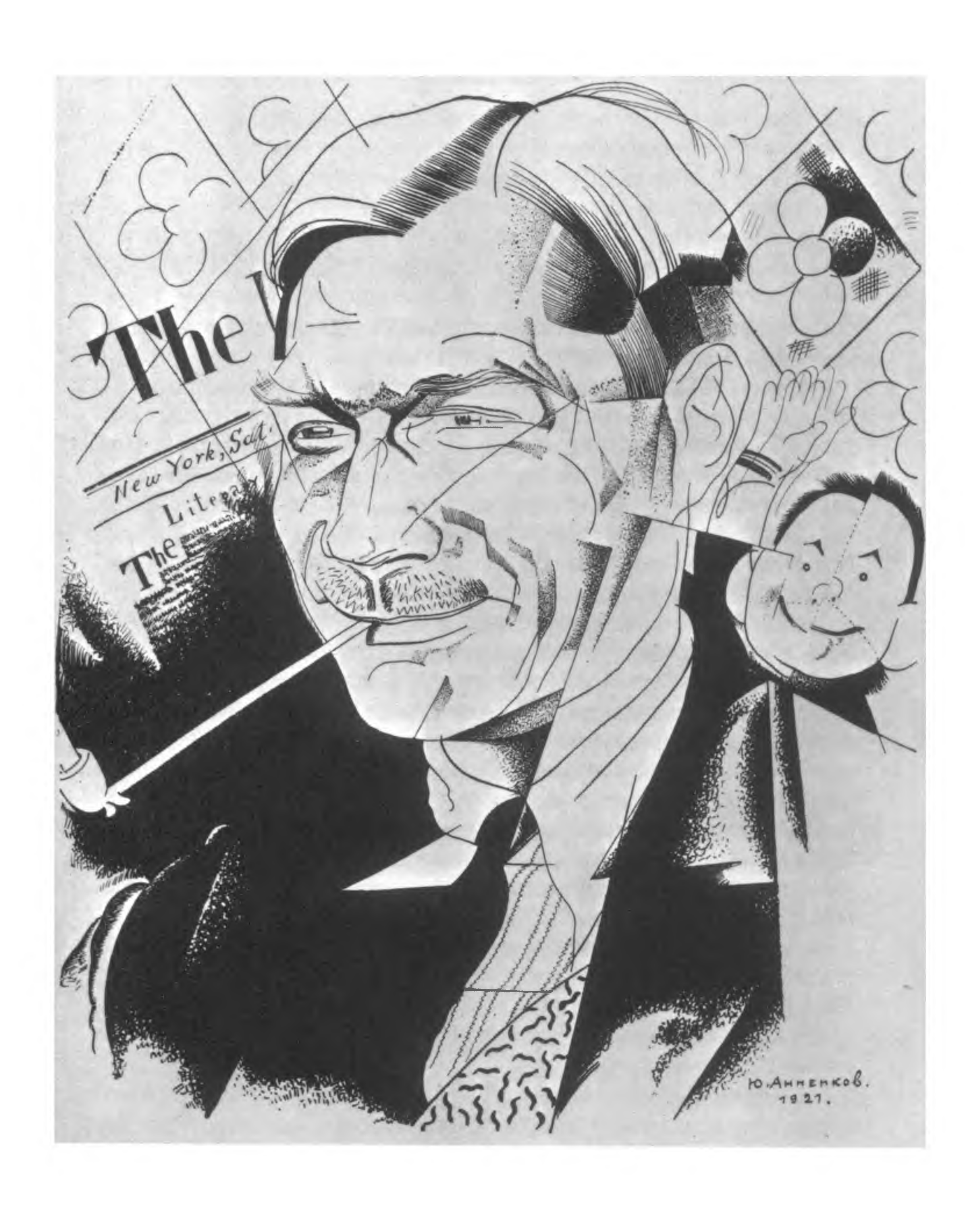
Игорь Стравинский написал “Петрушку”, где “отразились” русские “народные мелодии”, но Стравинский никогда не связывал своего “Петрушку” с каким-нибудь историческим событием (первая революция или трехсотлетие династии Романовых). И, вместе с тем, ничто не помешало этому произведению войти в классику современной международной музыки.

Можно найти еще одно объяснение прокофьевского “обещания”, оставшегося платоническим, объяснение менее драматическое, но гораздо более понятное и свойственное Прокофьеву: это торжественное обещание не было ни выражением восторженного порыва, ни криком безнадежности. Хорошо зная неистощимые творческие возможности Прокофьева, которые он всеми силами старался охранить, я поддерживаю гипотезу более практического характера: еще один зонтик в годы ливня...

* * *

Кончина Прокофьева прошла в СССР почти незамеченной: он умер на следующий день после смерти Иосифа Сталина, смерти, заглушившей все самые разнообразные события во всем мире.

Пять лет спустя после смерти Прокофьева, мне пришлось сделать костюм для пантомимного номера замечательной русской мимической актрисы Беллы Рейн: “Химеры”, на музыку Прокофьева.



Евгений Замятин

Евгений Замятин

С Евгением Замятиным, самым большим моим другом, я впервые встретился в Петербурге, в 1917 году.

Значение Замятина в формировании молодой русской литературы первых лет советского периода — огромно. Им был организован в Петрограде, в Доме Искусств, класс художественной прозы. В этой литературной студии, под влиянием Замятина, объединилась и сформировалась писательская группа "Серапионовых братьев": Лев Лунц, Михаил Слонимский, Николай Никитин, Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, а также — косвенно — Борис Пильняк, Константин Федин и Исаак Бабель. Евгений Замятин был неутомим и превратил Дом Искусств в своего рода литературную академию. Количество лекций, прочитанных Замятиным в своем классе, лекций, сопровождавшихся чтением произведений "Серапионовых братьев" и взаимным обсуждением литературных проблем, и, разумеется, — прежде всего, — проблем литературной формы, — было неисчислимо. К сожалению, текст замятинских "Лекций по технике художественной прозы", который уцелел, несмотря на истекшие годы, не был до сих пор, за некоторым исключением, нигде опубликован. Я приведу здесь несколько заглавий из этого цикла: "Современная русская литература", "Психология творчества", "Сюжет и фабула", "О языке", "Инструментовка", "О ритме в прозе", "О стиле", "Расстановка слов", "Островитяне" (пример), "Чехов", "Футуризм"...[1]

Эти лекции представляют собой несомненный интерес. Они не страдают педантизмом.

"Я с самого начала отрекаюсь от вывешенного заглавия моего курса. Научить писать рассказы или повести — нельзя. Чем же мы будем тогда заниматься? — спросите вы. — Не лучше ли разойтись по домам? Я отвечу: нет. Нам все-таки есть чем заниматься...

...Есть *большое искусство и малое искусство,* есть художест-

---

[1] Лекции «Современная русская литература» и «Психология творчества» были опубликованы в журнале «Грани», № 32, 1956 г. (Франкфурт на Майне); «О языке» — в «Новом Журнале», № 77, 1964 г. (Нью Йорк).

венное *творчество* и художественное *ремесло...* Малое искусство, художественное ремесло — непременно входит, в качестве составной части, в большое. Бетховен чтобы написать Лунную Сонату, должен был узнать сперва законы мелодий, гармоний, контрапункций, т. е. изучить музыкальную технику композиций, относящуюся к области художественного ремесла. И Байрон, чтобы написать 'Чайльд-Гарольда', должен был изучить технику стихосложения. Точно так же и тому, кто хочет посвятить себя творческой деятельности в области художественной прозы — нужно сперва изучить технику художественной прозы", — писал Замятин.

"Мелодия — в музыкальной фразе осуществляется: 1) ритмическим ее построением; 2) построением гармонических элементов в определенной тональности и 3) последовательностью в изменении силы звука, — продолжал Замятин.

Мы займемся, прежде всего, — вопросом о построении целых фраз в определенной тональности, тем, что в художественном слове принято называть инструментовкой...

Инструментовка целых фраз на определенные звуки или сочетания звуков — преследует уже не столько цели гармонические, сколько цели изобразительные.

Всякий звук человеческого голоса, всякая буква — сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. Я далек от того, чтобы приписывать каждому звуку строго определенное смысловое или цветовое значение. Но — Р — ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром.[2] Л — о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н — о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи... Звуки Д и Т — о чем-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом. Звук М — о милом, мягком, о матери, о море. С А — связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О — высокое, глубокое, море, лоно. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д."

Но углубляться в разбор неоспоримой роли Замятина в развитии современной русской прозы я предоставляю историкам литературы и литературным критикам. Говоря о Гумилеве и Замятине, Николай Оцуп писал:

"Вряд ли будет ошибкой назвать начало третьего литературного десятилетия в России студийным... Хорошо было начинающим стихотворцам: у них был незаменимый, прирожденный учи-

---

[2] Я вполне согласен с Замятиным. Буква Р и мне «говорит» всегда о чем-то ревущем, рычащем, ругательном, растрепанном, рвущем.

тель — Гумилев. Но как обойтись будущим прозаикам без своего учителя? Не будь в то время в Петербурге Замятина, его пришлось бы выдумать. Замятин и Гумилев — почти ровесники. Первый родился в 1885 году, второй годом позже. Революция застала того и другого за границей. Гумилев был командирован в Париж с поручениями военного характера, Замятин — в Англию, наблюдать за постройкой ледокола 'Александр Невский' (впоследствии 'Ленин'). Оба осенью 1917 года вернулись в Россию. Есть что-то общее в их обликах, в их отношении к литературе. Гумилев был человеком редкой дисциплины, сосредоточенной воли, выдержки. Теми же качествами привлекателен характер Замятина. Каждый из них алгеброй гармонию проверил. Тот и другой, твердо знали, что мастерство достигается упорной работой".

Для меня же Замятин, это, прежде всего, — замятинская улыбка, постоянная, нестираемая. Он улыбался даже в самые тяжелые моменты своей жизни. Приветливость его была неизменной. Счастливый месяц летнего отдыха я провел с ним в 1921 году, в глухой деревушке, на берегу Шексны. Заброшенная изба, сданная нам местным советом. С утра и до полудня мы лежали на теплом песчаном берегу красавицы-реки. После завтрака — длинные прогулки среди диких подсолнухов, лесной земляники, тонконогих опенок и, — потом — снова песчаный берег Шексны, родины самой вкусной стерляди. Волжская стерлядь — второго сорта.

Потом — вечер. Светлый, как полдень. Затем — ночь. Белые ночи. Спать было некогда. Мы проблуждали, должно быть, сотни верст, не встретив ни одного волка, ни медведя, ни лисиц. Только — редкие, пугливые зайцы и лесная земляника, брусника, черника, клюква, которые мы клали в рот горстями. Иногда над Шексной пролетали горластые дикие утки... Впрочем, мы много работали, сидя в кустах или лежа в траве: Замятин — со школьными тетрадями, я — с рисовальным альбомом. Замятин "подчищал", как он говорил, свой роман "Мы" и готовил переводы то ли — Уэллса, то ли — Теккерея. Я зарисовывал пейзажи, крестьян, птиц, коров.

Часам к шести вечера Людмила Николаевна, жена Замятина, ждала нас к обеду, чрезвычайно скромному, хотя появлялась в меню иногда и выуженная нами исподтишка стерлядка. Позже, — ближе к белой ночи — липовый час с сахарином.

Людмила Николаевна, очаровательная и по-русски общительная, была не только верной спутницей Замятина. Она была по-

мощницей и, в некотором смысле, даже сотрудницей своего мужа в его литературных трудах. Замятин всегда давал ей на прочтение первоначальные наброски своих рукописей, и она неизменно делала казавшиеся ей нужными замечания, которые приводили иногда писателя к некоторым формальным изменениям текста. Затем, Людмила Николаевна, прекрасная дактилографка, переписывала окончательный текст на пишущей машинке.

— Мое писательство, — шутил Замятин, — является у нас совместным.

В какой-то мере эта шутка отвечала действительности. Но Людмила Николаевна каждый раз в таких случаях с искренней застенчивостью опровергала это, называя себя просто "пишущей машинкой", или — улыбнувшись и махнув рукой, выходила из комнаты.

Как-то вечером, в избе, Замятин прочел мне одну из первых страниц романа "Мы":

"Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни, тысячи нумеров... с золотыми бляхами на груди — государственный нумер каждого и каждой... Слева от меня 0-90, ...справа — два каких-то незнакомых нумера..."

Мне не понравилось слово "нумер", казавшееся, на мой взгляд, несколько вульгарным: так произносилось это слово в России какими-нибудь мелкими канцелярскими провинциальными чинушами и звучало не по-русски.

— Почему — нумер, а не номер?

— Так, ведь, это — не русское слово, — ответил Замятин, — искажать не обязательно. По-латински — numerus; по-итальянски — numero; по-французски — numéro; по-аглицки — number; по-немецки — Nummer... Где же тут — русское? Где же тут "О"? Давай-ка раскроем русский словарь, у меня здесь — русско-аглицкий.

Переводя Теккерея (или Уэллса), Замятин всегда имел под руками русско-английский словарь.

— Ну, вот, посмотрим, где здесь русские корни, — сказал Замятин и начал читать, слово за словом, с буквы "А" — абажур, аббат, аберрация, абзац, абонемент, аборт, абракадабра, абрикос, абсолютизм, абсурд, авангард, аванпост, авансцена, авантюра, авария, август, августейший... Стой! Я наткнулся: *авось!..* Дальше: аврора, автобиография, автограф, автократия, автомат, автомобиль, автопортрет, автор, авторитет, агитатор, агент, агония, адепт, адвокат, адрес, академия, акварель, аккомпанемент, акробат, аксиома, акт, актер, актриса... Стоп! нат-

кнулся на *акулу!..* Дальше: аккуратность, акустика, акушерка, акцент, акция, алгебра, алебастр, алкоголь, аллегория, аллея... Стоп: *алмаз,..* Дальше: алфавит, алхимия... Стоп: *алчность* и *алый...* Дальше: альбом, альманах, алюминий, амазонка, амальгама, амбар, амбиция, амвон, аминь, аммияк, амнистия, ампутация, амулет, амфитеатр, анализ, аналогия, ананас, анархия, анафема, ангажировать, ангел, анекдот, анис, Анна, аномалия, антагонизм, антиквариат, антипатия, антипод, антихрист, античный, Антон, антракт, антрацит, антропология, анчоус, апатия, апельсин, апокалипсис, апокриф, апология, апоплексия, апостол, апостроф, аппарат, аппеляция, аппетит, аплодисмент, апрель, аптека, арап, арбуз, аргумент, аренда, ареопаг, арест, аристократия, арифметика, ария, арка, арлекин, армия, аромат, арриергард, арсенал, артель, артерия, артиллерия, артист, арфа, архангел, архив, архипелаг, архитектура, архиепископ, аскет, ассигнация, ассистент, астрономия, асфальт, атака, атеизм, атлас, атлет, атмосфера, атом... Наконец-то: *ау!..* Затем, аудитория, аудиенция, аукцион, афиша, ах, аэролит... В общем — ахинея — закричал Замятин, — видал миндал? Даже арбуз, черт возьми, не русский! Правда, французский “arbouse” больше похож на землянику, но ведь слово-то уже существует, перепутали только значение. Даже наша ежедневная “абракадабра”, как и наша “галиматья”, на букву “Г”, — и те не наши. Да что там! Даже Антон (Чехов)! Даже Аркашка (Счастливцев), даже Акакий (Акакиевич), даже Алексей (Толстой), даже Александр (Пушкин), и так — начиная с Адама! Даже Анна (Каренина) не наша! И, значит, как все производные — даже наша здешняя доярка Аннушка, Анютка — не наша! Даже Анненский (Инокентий)! Даже — Анненков Юрий! Ты происходишь, вероятно, ни дать — ни взять — от Анны, королевы Франции тысяча пятидесятых годов. Впрочем, эта французская Анна была тоже Аннушкой, дочерью Ярослава Мудрого, сына Владимира — Красное-Солнышко... Но все же от буквы “А” нам, русским, остается лишь “авось”, “ау!” “алтын”, “акула” (Боже упаси!), “алмаз”, который нам не по карману, и, кажется, “ад”. Впрочем, в нашем аде я тоже не уверен: он тоже иностранец, рожденный марксизмом... А теперь — буква “Б”: багаж, база, базар, бакенбарды, бактерия, бал, баланс, балерина, балет, балкон, баллада, баллотировать, бамбук, банальность, банан, бандит, банк, банкет, банкир, банкрот, баня, барак, барельеф, баритон, барка, барометр, баррикада, барьер, бас, бассейн, батальон, батарея, батист, бацилла, беллетристика, бемоль, бензин, бетон, библиография, библиотека, бивак, бидон,

билет, бильярд, бинокль, биография, биология, биплан, бис, бисквит, бифштекс, бланк, блокада, блокнот, блондин, бойкот, бокал, бомба, бомбардировать, борт, ботаника, ботинок, браслет, бригада, брильянт, бронза, бронхит, брошь, брошюра, брынза, брюнет, букет, букинист, бульвар, бульон, буржуй, бутерброд, бутон, бутылка, буфет, бюджет, бюллетень, бюро, бюрократ, бюст... И так далее... Баста! Какая каша! Salade russe, который в России называется Salade Olivier.

Замятин захлопнул словарь.

— Согласен, — сказал я, — но по поводу "нумера" остаюсь при своем мнении. Иначе как же поступить с поговоркой: "Как в номер, так и помер?"

— Очень просто, — ответил Замятин: — "Как в нумер, так и умер". Только и всего.

Он отодвинул словарь, и мы принялись за липовый чай с сахарином. Наливая чай в стакан, я неожиданно вспомнил фразу Ф. Достоевского, в "Идиоте", о том, что князю Мышкину, в трактире на Литейной, "тотчас же отвели нумер", и что у Гоголя, в "Мертвых Душах", Чичиков, остановившись в гостинице, поднялся в свой "нумер".

— Ну, вот видишь, — засмеялся Замятин, — с классиками спорить не приходится.

* * *

Месяц в деревне. И даже — не в самой деревне, а где-то с краюшку от нее, в одинокой избушке, на берегу Шексны. От шекснинского солнца мы все стали коричневыми. Счастливый месяц, полный пенья, чириканья птиц, лесных ароматов. Но месяц быстро прошел, и мы должны были оставить Шексну и вернуться в Питер. Замятин занимал квартиру на Моховой улице, в доме, принадлежавшем издательству "Всемирная Литература" (книги которого выходили с издательской маркой моей работы). Замятин состоял там членом Редакционного Совета, вместе с М. Горьким, с А. Н. Тихоновым, А. Л. Волынским и К. И. Чуковским. Но в том же году, вместе с А. А. Блоком, А. Л. Волынским, М. Горьким, В. И. Немировичем-Данченко, А. Н. Тихоновым и К. И. Чуковским Замятин был также избран членом Литературного Отдела "Дома Искусств" и, вместе с М. Добужинским, Н. Радловым, К. Чуковским и В. Щербатовым — в Редакционную Коллегию журнала "Дом Искусств". Кроме того, вместе с А. Блоком, А. Волынским, Н. М. Волковысским, А. В. Ганзеном, М. Горьким, П. К. Губером, Л. Я. Шишковым, В. Б. Шклов-

ским и К. Чуковским — Замятин был тогда членом Правления Союза Писателей. Годом раньше, Домом Литераторов был объявлен конкурс для начинающих писателей-беллетристов. Состав жюри: В. А. Азов, А. В. Амфитеатров, А. Волынский, В. Я. Ирецкий, А. М. Редько, Б. М. Эйхенбаум и, конечно, Замятин... Иначе говоря, Замятин находился в самом центре литературной жизни России тех лет.

В 1921 году, вместе с А. Тихоновым, А. Волынским и К. Чуковским, Замятин вошел в *первый* Редакционный Совет, основанной тогда Всероссийским Союзом Писателей "Литературной Газеты". В № 1 "Литературной Газеты" вошли следующие материалы: "Неизданная страница Пушкина" (отрывок из статьи Пушкина о романтизме, с комментариями Козьмина), "Памяти предка" (статья об истории Дельвиговской "Литературной Газеты"); "Без божества, без вдохновенья" (статья А. Блока об "акмеизме"); несколько писем В. Г. Короленко, посвященных последнему периоду первой революции; "Кисяз" (статья К. Чуковского о последних неологизмах русского языка); "Съезд Советов" Б. Пильняка (отрывок из романа); поэзия В. Зоргенфрея и Ир. Одоевцевой; информация о деятельности Союза Писателей, о литературной жизни Москвы и Петрограда; рецензии; литературная хроника, русская и иностранная, а также — статья Замятина "Пора".

Этот номер "Литературной Газеты" был уже набран и сверстан; конечно, была и бумага. Но по "не зависящим от редакции обстоятельствам", как принято говорить в подобных случаях, номер выйти из печати не смог. Этот эпизод остался для нас весьма поучительным и показательным. "Не зависящими от редакции обстоятельствами" явилось постановление ЦК партии, нашедшего содержание первого номера и личный состав редакции "Литературной Газеты" не отвечающими требованиям политического момента. Дальнейшая судьба "Литературной Газеты" стала для нас ясной. Но об этом — речь впереди.

* * *

Искуснейше написанное Замятиным "Сказание об Иноке Еразме" можно было бы принять за произведение протопопа Аввакума. Язык Замятина — всегда замятинский, но, в то же время, всегда разный. В этом — особенность и богатство Замятина как писателя. Для него язык есть форма выражения, и эта форма определяет и уточняет содержание. Если Замятин пишет о му-

жиках, о деревне, он пишет мужицким языком. Если Замятин пишет о мелких городских буржуях, он пишет языком канцелярского писаря или бакалейщика. Если он пишет об иностранцах (“Островитяне”, “Ловец человеков”), он пользуется свойствами и даже недостатками переводного стиля, его фонетики, его конструкции — в качестве руководящей мелодии повествования. Если Замятин пишет о полете на Луну, он пишет языком ученого астронома, инженера, или — языком математических формул. Но во всех случаях язык Замятина, порывающий с русской литературной традицией, остается очень образным и, вместе с тем, сдержанным, проверенным в каждом выражении.

Язык осовеченной деревни мы слышали, например, в рассказе “Слово предоставляется товарищу Чурыгину”, написанном в 1926 году и опубликованном впервые в альманахе “Круг”, в Москве, в 1927 году. Замятин в этом рассказе отсутствует: рассказ написан прямой речью мужика Чурыгина и обнаруживает чрезвычайно тонкий слух Замятина к языку своего избранника — оратора. Чурыгин рассказывает, как солдат Егор, герой Первой мировой войны, награжденный Георгиевским крестом, вернувшись домой, сообщал у себя в избе своим соседям:

“Но мы, говорит, в скорости прикончим весь этот обман народного зрения под видом войны. Потому, говорит, нам вполне известно, что теперь надо всеми министрами стоит при царе свой мужик под именем Григорий Ефимыч, и он им всем кузькину мать покажет”.

“Тут, — продолжает Чурыгин, — как это услыхали наши, — ну, прямо в чувство пришли и кричат с удовольствием, что теперь уж, конечно, и войне и господам — крышка и полный итог, и мы все на Григория Ефимыча очень возлагаем, как он есть при власти наш мужик... У меня от этого известия прямо пульс начался...”

И так далее.

Не думаю, чтобы Распутин был достоин рассказа Замятина, но сам по себе, особенно — филологически, рассказ великолепен.

Теперь — другое:

“Темно. Дверь в соседнюю комнату прикрыта неплотно. Сквозь дверную щель — по потолку полоса света: ходят с лампой, что-то случилось. Всё быстрей, и темные стены — всё дальше, в бесконечность, и эта комната — Лондон, и тысячи дверей, мечутся лампы, мечутся полосы по потолку...

Лондон плыл — все равно куда. Легкие колонны друидских храмов — вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги



Николай Никитин

виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров. Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедей — кранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, всплеснулись к солнцу звонкие золотые буквы: "Роллс-Ройс, авто" — и потухли...

Что-то случилось. Черное небо над Лондоном — треснуло на кусочки: белые треугольники, квадраты, линии — безмолвный, геометрический бред прожекторов... И вот выметенный мгновенной чумой — опустелый, геометрический город: безмолвные купола, пирамиды, окружности, дуги, башни, зубцы".

Это — из "Ловца человеков". Ничего похожего на Чурыгина. своего рода — словесный кубизм.

Теперь — из романа "Мы":

"Вот что: представьте себе квадрат, живой, прекрасный квадрат. И ему надо рассказать о себе, о своей жизни. Понимаете — квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны. Вот и я в этом квадратном положении... Для меня это — равенство четырех углов, но для вас это, может быть, почище, чем бином Ньютона".

Здесь уже — супрематизм Малевича, знаменитый его черный квадрат на белом фоне, прогремевший на весь мир.

И еще — начало из статьи "О синтетизме", посвященной моему художественному творчеству (1922):

"+, —, — —

вот три школы в искусстве — и нет никаких других. Утверждение, отрицание, и синтез — отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый — и все тот же круг. И так из кругов — подпирающая небо спираль искусства.

Спираль; винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами подымающегося ввысь, — вот путь искусства. Уравнение движения искусства — уравнение спирали. И в каждом из кругов этой спирали, в лице, в жестах, в голосе каждой школы — одна из этих печатей:

+, —, — —

...Я хочу найти координаты сегодняшнего круга этой спирали, мне нужна математическая точка на круге, чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение..."

Вот — язык инженера, строителя, математика.

Наиболее любопытным являлось то, что эту форму своего языка Замятин обернул именно против математичности, против организованности, против "железной логики" точных наук.

Будучи инженером-кораблестроителем, то есть человеком, привыкшим к общению с миром непогрешимых, заранее предначертанных схем, он не страдал, однако, "детской болезнью" обожествления схематики, и поэтому Замятину становилось все труднее жить в условиях советского режима, построенного на "плановости" и рационализации.

По существу, вина Замятина по отношению к советскому режиму заключалась только в том, что он не бил в казенный барабан, не "равнялся", очертя голову, но продолжал самостоятельно мыслить и не считал нужным это скрывать. Замятин утверждал, что человеческую жизнь, жизнь человечества нельзя искусственно перестраивать по программам и чертежам, как трансатлантический пароход, потому что в человеке, кроме его материальных, физических свойств и потребностей, имеется еще иррациональное начало, не поддающееся ни точной дозировке, ни точному учету, вследствие чего, рано или поздно, схемы и чертежи окажутся взорванными, что история человечества доказывала множество раз.

Я, не имевший, в противоположность Замятину, никаких отношений к точным наукам, возражал ему:

— Наука и техника, познающие, раскрывающие и организующие жизнь, ведут к ее симплификации. Наука и техника — это форсированный марш полков. Беспорядочное, хаотическое, анархическое, неряшливое, распад и развал — раздражают человека. Уклонение от норм он называет "безумием". Дисциплинированный, логический ум он называет "прекрасным" умом.

— Ты не прав в основном, — отвечал Замятин, — будет время, — оно придет непременно, — когда человечество достигнет известного предела в развитии техники, время, когда человечество освободится от труда, ибо за человека станет работать побежденная природа, переконструированная в машины, в дрессированную энергию. Все преграды будут устранены, на земле и в пространстве, все невозможное станет возможным. Тогда человечество освободится от своего векового проклятия — труда, необходимого для борьбы с природой, и вернется к вольному труду, к труду-наслаждению. Искусство только еще рождается, несмотря на существование Фидия и Праксителя, Леонардо да Винчи и Микеланджело, на Шекспира и на Достоевского, на Гёте и на Пушкина. Искусство нашей эры — лишь предтеча, лишь слабое предисловие к искусству. Настоящее искусство придет в эру великого отдыха, когда природа будет окончательно побеждена человеком.

— Нет, — запротестовал я, — этого не произойдет, потому что нет предела познавательным стремлениям человека. Прогресс не знает предела. Невозможно удовлетворить потребности человека, ибо его потребности родятся вслед за изобретениями. Моим первым восторгом в раннем детстве были мои первые штанишки с карманами. Я отнюдь не испытывал лишений при отсутствии карманов: в том возрасте они мне были не нужны. Но когда карманы оказались пришитыми, я целыми днями наполнял их щепками, пустыми коробками и шпильками няни Натальи: у меня появилась потребность в карманах. Пока мы путешествовали в дормезах, никто из нас не стремился примчаться в один день из Лондона в Париж. Мы спокойно теряли на это полторы недели. Теперь мы испытываем катастрофу, если, позавтракав в Лондоне, не успеем прилететь на заседание в Париж к пяти часам пополудни. Когда лабораторная склянка родит живого человека, для нас станет прямой необходимостью заказывать по телефону ребенка такого-то характера, такого-то пола и цвета, к такому-то дню и часу. И вот, когда природа, нас окружающая, превратится, наконец, в формулу, в клавиатуру, — человек займется перемещением собственного мозжечка, комбинированием мозговых извилин, изобретением мыслительных рубильников и выключателей характера и склонностей. Но остановиться он не сможет. Станция — за гранью жизни. Пока не будет изобретено бессмертие.

Замятин смеялся. Я — тоже смеясь — добавил, что наслаждаться прекрасным мы можем и теперь. Всякий раз, например, входя в целесообразно оборудованное помещение (операционный зал больницы, обсерваторию, уборную), я испытываю чувство зрительного удовлетворения, ощущаю прекрасное при виде ослепительно белых, строго гигиенических стен, безукоризненно-логических, безапелляционных форм приборов и всевозможных деталей. Картина, поистине, глубоко умилительная для каждого, кто не разучился видеть красоту. Для того, чтобы вызвать ощущение прекрасного, вовсе не обязательно писать пейзажи или блудливых маркизочек, как это делают Левитаны или Сомовы.

Снова раздался взрыв смеха.

— Я люблю быть точным, — произнес Замятин, — сказанные слова часто забываются. Стенографистки у нас, к сожалению, нет. Поэтому я отвечу тебе письменно.

И, действительно, на другой день я получил от Замятина письмо, которое явилось кратчайшим шуточным конспектом романа "Мы":

"Дорогой мой Юрий Анненков! — писал Замятин. — Я сдаюсь: ты прав. Техника — всемогуща, всеведуща, всеблаженна. Будет время, когда во всем — только организованность и целесообразность, когда человек и природа — обратятся в формулу, в клавиатуру.

И вот — я вижу это блаженное время. Все *симплифицировано*. В архитектуре допущена только одна форма — куб. Цветы? Они нецелесообразны, это — красота бесполезная: их нет. Деревьев тоже. Музыка — это, конечно, только звучащие Пифагоровы штаны. Из произведений древней эпохи в хрестоматию вошло только:

Расписание железных дорог.

Люди смазаны машинным маслом, начищены и точны, как шестиколесный герой Расписания. Уклонение от норм называют безумием. А потому уклоняющихся от норм шекспиров, достоевских и скрябиных — завязывают в сумасшедшие рубахи и сажают в пробковые изоляторы. Детей изготовляют на фабриках — сотнями, в оригинальных упаковках, как патентованные средства; раньше, говорят, это делали каким-то кустарным способом. Еще тысячелетие — и от соответствующих органов останутся только розовенькие прыщички (вроде того, как сейчас у мужчин на груди справа и слева). Впрочем, пока кое-какие, воробьиные, еще уцелели, но любовь заменена полезным, в назначенный час, отправлением сексуальных надобностей; как и отправление прочих естественных надобностей, оно происходит в роскошнейших, благоухающих уборных — нечто вроде доисторических римских терм...

И вот, в этот рай — попал ты, милейший Юрий Анненков. Не этот, выдумавший с тоски индустриализацию искусства, а настоящий, озорной, лентяй, беспутник, аккуратный только в одном: в опаздывании, не дурак выпить и в пику мне присоседиться к Мэри.[3]

Дорогой мой друг! В этой целесообразной, организованной и точнейшей вселенной тебя укачало бы в полчаса...

---

[3] Красавица-петербуржанка тех лет, за которой мы оба тогда одновременно ухаживали (или, как говорил Замятин, — «приударяли»).

В человеке есть два драгоценных начала: мозг и секс. От первого — вся наука, от второго — все искусство. И отрезать от себя все искусство или вогнать его в мозг — это значит отрезать... ну да, и остаться с одним только прыщиком.

Человек с прыщиком может говорить о маркизочках, занимающихся блудом. Блуд, сиречь, нарушение расписаний, установленных законным браком, есть, конечно, институт антирелигиозный и неорганизованный. А, по-моему, маркизочка, если она занимается своим делом от души и красива, — чудесная женщина. И человек, который хорошо изображает любовь и учит любви тех, что это плохо знает — полезный человек.

Твоя формула искусства — "науки, познающей и организовывающей жизнь" — это формула искусства для скопцов, для замаринованных в уксусе, вроде моего достопочтенного викария Дьюли в "Островитянах", у которого вся жизнь — по расписанию, и любовь тоже (по субботам), и уже, конечно (да здравствует человек будущего — м-р Дьюли!), никакой игры, никакой прихоти, бесполезного каприза, случайности — все организованно и целесообразно...

Милый мой Анненков, ты заразился машинобожием. Религия материалистическая, находящаяся под высочайшим покровительством — так же убога, как и всякая другая. И как всякая другая — это только стенка, которую человек строит из трусости, чтобы отгородиться ею от бесконечности. По эту сторону стенки — все так симплифицировано, монистично, уютно, а по ту — заглянуть не хватит духу.

Какой-то мудрый астрономический профессор (фамилию забыл) вычислил недавно, что вселенная-то, оказывается, вовсе не бесконечна, форма ее сферическая и радиус ее — столько-то десятков тысяч астрономических, световых лет. А что, если спросить его: ну, а дальше-то, за пределами вашей сферической и конечной вселенной, — что там? А дальше, Анненков, дальше, за твоим бесконечным техническим прогрессом? Ну, восхитительная твоя уборная; ну, еще более восхитительная, с музыкой (Пифагоровы штаны); ну, наконец, единая, интернациональная, восхитительная, восхитительнейшая, благоуханнейшая уборная, — а дальше?

А дальше — все из восхитительнейших уборных побегут под неорганизованные и нецелесообразные кусты. И, уверен, раньше других — ты. Потому что твои картины и рисунки — спорят

с тобой гораздо лучше меня. И сколько бы ты ни говорил машинопоклонных слов — ты, к счастью, не перестанешь тоже писать 'Желтые трауры'[4] и прочие, к счастью — нецелесообразные картины.

Твой Евг. Замятин"[5]

И еще через день, встретив меня, Замятин сказал улыбаясь:

— В дополнение к письму, вспомним фразу из "Балтазара" Анатоля Франса: "La science est infaillible; mais les savants se trompent toujours", — "наука непогрешима; но ученые постоянно ошибаются".

* * *

Заключительные слова Замятина из его письма ко мне — "а дальше — все из восхитительнейших уборных побегут под неорганизованные и нецелесообразные кусты" — А. Кашин перефразировал в своей статье "Против бессмертного гвоздя" ("Мосты", № 2, изд. ЦОПЭ, Мюнхен, 1959 г.):

"Социальный прогресс? Кто ж против него возражает! Но ставить его во главу угла — не скучно ли? Ну, хорошо, у каждого будет курица к обеду и роскошная квартира, — что дальше? Можно продырявить насквозь земной шар, можно построить клозеты из мрамора. А потом? А потом человек от скуки из этих клозетов в кустики побежит (Замятин)".

А. Кашин продолжает:

"Замятин совсем не напрасно стал учителем, духовным вождем Серапионовых братьев и совсем не напрасно именно он провозгласил неореализм, как литературное направление наших дней. Именно в Замятине можно с наибольшей скорбью ощутить, какие безграничные горизонты открывались перед русской литературой, к какому великому полету она готовилась".

И Кашин приводит следующие выдержки из Замятина.

"Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это — тезис и антитезис; синтез подошел к миру со сложным набором стекол и ему открываются гротескные, странные

---

[4] Название одной из моих картин (масло, 1914 г.).

[5] Это письмо Замятина было впервые опубликовано в «Социалистическом Вестнике» (Нью Йорк, июнь 1954). В год его написания (1921) Замятин пытался напечатать его в Петроградской еженедельной газете «Жизнь Искусства», но редакция этого органа категорически воспротивилась.

множества миров... Завтра — мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?

"Но все-таки есть еще домá, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс — магазины, где продаются колбасы. Отсюда в сегодняшнем искусстве — синтез фантастики с бытом. Каждую деталь — можно ощупать: все имеет меру и вес, запах; из всего — сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас — фантазм, сон"

Правда, Замятин не упомянул здесь о том, что "рядом с конторой, где продаются билеты на Марс", бывают также — голод, бездомность, отсутствие колбас, сапог и папирос, то-есть — реальность, сильно меняющая "фантазм и сон". Но это уже — полемика, которая не входит в мою задачу.

* * *

Статья Замятина "О синтетизме", первые строки которой были здесь мной приведены, появилась в книге "Юрий Анненков. Портреты. Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова" (изд. "Петрополис", Петербург 1922).[6] Через 8 лет, в 1930 году, в сборнике "Как мы пишем" (изд-во Писателей, Ленинград) Замятин, в статье "Закулисы", поместил оттуда следующую выдержку:

"...Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты (только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства... Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо прочнее, врастет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя".

К этой выдержке Замятин прибавил:

"Это я писал несколько лет назад о художнике Юрии Анненкове, о его рисунках. Это я писал не об Анненкове, а о нас, о себе, о том, каким по-моему должен быть словесный рисунок".

Замятин был прав. Не знаю почему, но, несмотря на наши противоречия, я всегда чувствовал, как художник, родство с творчеством Замятина, и это чувство сохранилось во мне до сих пор.

---

[6] Эта статья была впоследствии напечатана в книге Замятина «Лица» (изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1955).

* * *

В 1922 году Замятин, за свое открытое свободомыслие, был арестован, заключен в тюрьму и приговорен без суда к изгнанию из Советского Союза вместе с группой приговоренных к тому же литераторов. Там же, в тюрьме, ему была выдана следующая бумага:

"Р.С.Ф.С.Р.
Н.К.В.Д.
Гос. Политическое
Управление
7 сентября 1922 г.
№ 21923

Дело № 21001
Удостоверение
Г.П.У. за № 21923
1922

Москва, Большая Лубянка, 2.
Телеф. Г.П.У. Коммутатор.

Сдается на погранпункте
единовременно с предъявлением
заграничн. паспорта.

Выдана виза № 5076
11 октября 1922 г.

1 секретарь (подпись неразборчива)

Дано сие гр. Р.С.Ф.С.Р.
Замятину
Евгению Ивановичу, р. в 1884 г.

в том, что к его выезду за границу в Германию, по (день поездки): *высыл. бессрочно,* со стороны Гос. Пол. Упр. препятствий не встречается.

Настоящее удостоверение выдается на основании постановления СОВНАРКОМА от 10 мая 1922 г.

Нач. Особого Отдела ГПУ — Ягода"

Да, да. Не больше и не меньше: Ягода!

Для Замятина, впрочем, такая "правительственная" реакция не была ни новостью, ни неожиданностью. Передо мной — документ, датированный 11 марта 1914 года:

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
СПБ. Комитета по Делам Печати
о наложении ареста на повесть «На куличках»
(журнал «Заветы» № 3, 1914 г.)

Повесть разделяется на 24 главы и посвящена автором описанию внутреннего быта небольшого военного отряда на Дальнем Востоке. Жизнь эта изображена в самом отталкивающем виде. Замятин не жалеет грубых красок, чтобы дать читателю глубоко-оскорбительное представление о русских офицерах. С этой целью Замятин подбирает в своей повести целый ряд мелких фактов, не останавливаясь перед весьма непристойными картинами. Из приводимых выдержек следует, что Замятин дает в своей повести намеренно измышленные характеристики офицерского состава русской армии. По его описанию русские офицеры только ругают и избивают солдат, сами развратничают и пьянствуют, в Собрании затевают драку в присутствии приглашенных для чествования иностранных офицеров. Капитан бросает в лицо генералу, начальнику отдельной части, обвинение в краже казенных денег и дает ему пощечину. А генерал письменно предлагает жене этого офицера расплатиться за поступок мужа своим телом, так что, по словам Замятина, все поведение русских офицеров является сплошным позором и обличает в них людей грубых, отупевших, лишенных человеческого облика и утративших сознание собственного достоинства, что несомненно, представляется крайне оскорбительным для воинской чести. Вместе с тем, Замятин, имея в виду еще более унизить выведенных в повести офицеров, рисует самые интимные и для публичного разглашения непристойные стороны супружеской жизни и приводит порнографические выражения, чем оскорбляет чувство благопристойности.

По определению СПБ. Окружного Суда от 22-го апреля 1914 года постановлено, в виду того, что рассказ «На куличках» представляется явно противным нравственности — наложенный СПБ. Комитетом по делам печати на № 3 журнала «Заветы» за март 1914 г. — арест оставить в силе впредь до изъятия в указанном нумере журнала «Заветы» (№ 3) всего рассказа ЕВГ. ЗАМЯТИНА «На куличках».

Второй документ:

ОПРЕДЕЛЕНИЕ
1914 г., апреля 22 дня

По Указу Его Императорского Величества С.-Петербургский Окружной Суд в 3-м отделении, в следующем составе:

Г. Председатель: В. Е. Рейнбот.

Гг. члены суда: В. А. Корнеев, Н. Н. Багговут.

При исполняющим обяз. секретаря: Б. Н. Лихачевском.

При прокуроре: Ф. Ф. фон Нандельштедте.

Слушал: предложенную Прокурором Суда переписку с отношением Главного Управления по делам печати от 11-го и 21-го марта с. г. вместе с копией журнала заседания С.-Петербургского Комитета по делам печати от 11-го марта 1914 г. о наложении ареста на № 3 журнала «Заветы» за март 1914 г. и прошение поверенного ответственного редактора названного журнала Николая Максимовича Кузьмина, присяжного поверенного М. М. Исаева, заключающее в себе ходатайство о снятии ареста с № 3 журнала «Заветы», хотя бы под условием изъятия инкриминируемых мест рассказа Евг. Замятина «На куличках».

Рассмотрев означенную переписку и находя, что в рассказе «На куличках» заключаются признаки 1001 ст. улож. наказ. и не признавая вместе с тем возможным выделить из этого рассказа отдельные тексты, являющиеся совершенно неблагопристойными в виду многочисленности таковых, а равно потому, что весь рассказ по содержанию и изложению своему представляется явно противным нравственности, — Окружной Суд, сагласно заключению Прокурора Суда и руководясь 1213 — 10, 14 ст. уст. уголов. суд., постановил: наложенный С.-Петербургским Комитетом по делам печати на 3-ий номер журнала «Заветы» за март 1914 г. арест оставить в силе, впредь до изъятия из указанного номера журнала «Заветы» всего рассказа Евг. Замятина «На куличках». Подлинное за надлежащими подписями.

С подлинным верно
и. о. Секретаря (подпись неразборчива).

В те, теперь уже далекие, годы Замятин был революционером и не скрывал этого. Совершенно естественно, что в 1914 году повесть "На куличках" не могла отвечать вкусам правительства дореволюционной России. Лет через пятнадцать, вспоминая об этом случае, Замятин писал, не без иронии:

"С этой повестью ('На куличках') вышла странная вещь. После ее напечатания раза два-три мне случалось встречать бывших дальневосточных офицеров, которые уверяли меня, что знают живых людей, изображенных в повести, и что настоящие их фамилии — такие-то и такие-то, и что действие происходит там-то и там-то. А, между тем, дальше Урала никогда я не ездил, все эти 'живые люди' (кроме 1/10 Азанчеева) жили только в моей фантазии, и из всей повести только одна глава о 'клубе ланцепупов' построена на слышанном мною от кого-то рассказе. 'А в каком полку вы служили?' — Я: 'Ни в каком. Вообще — не служил'. — 'Ладно! Втирайте очки'!"

Потом пришла коммунистическая революция, превратившаяся вскоре (с неожиданной быстротой!) в режим новой бюрократии и порабощения, которые не успели убить в Замятине революционера: Замятин им остался. Роман "Мы", как я говорил, был написан уже в 1920 году. Совершенно естественно, что он не мог отвечать вкусам послереволюционной бюрократии и был запрещен к печатанью в Советском Союзе. Но достаточно привести несколько выдержек из статей Замятина, проскользнувших в советской прессе, чтобы ощутить героическую устойчивость замятинских убеждений и понять причины последовавших кар.

"Мир жив только еретиками. Наш символ веры — ересь... Вчера был царь и были рабы; сегодня — нет царя, но остались рабы... Война империалистическая и война гражданская — обра-

тили человека в материал для войны, в нумер, в цифру... Умирает человек. Гордый homo erectus становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке — побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни... Нельзя больше молчать". ("Завтра", 1919 г.).

"Постановления, резолюции, параграфы, деревья, — а за деревьями нет леса. Что может увлечь в политграмоте? — ничего...

С моей (еретической) точки зрения несдающийся упрямый враг гораздо больше достоин уважения, чем внезапный коммунист... Служба господствующему классу, построенная на том, что эта служба выгодна — революционера отнюдь не должна приводить в телячий восторг; от такой *службы*, естественно, переходящей в *прислуживание* — революционера должно тошнить... Собачки, которые служат в расчете на кусочек жареного или из боязни хлыста — революции не нужны; не нужны и дрессировщики таких собачек..." ("Цель", 1920 г.).

"Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни — в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во 'Всемирной Литературе', несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить, — жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей — Гоголю пришлось бы писать в месяц на четыре 'Ревизора', Тургеневу каждые два месяца по трое 'Отцов и детей', Чехову — в месяц по сотне рассказов...

Но даже и не в этом главное: голодать русские писатели привыкли. Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики...

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать... Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое". ("Я боюсь", 1921 г.).

И многое другое...

* * *

Постановлением о высылке за границу Замятин был чрезвычайно обрадован: наконец-то — свободная жизнь! Но друзья

Замятина, не зная его мнения, стали усердно хлопотать за него перед властями, и, в конце концов, добились: приговор был отменен. Замятина выпустили из тюрьмы, и в тот же день, к своему глубокому огорчению, он узнал, со слов Бориса Пильняка, что высылка заграницу не состоится.

Вскоре после выхода из тюрьмы, Замятин, вместе со мной, присутствовал на Николаевской набережной, в Петрограде, на проводах высылаемых из Советского Союза нескольких литераторов, среди которых были Осоргин, Бердяев, Карсавин, Волковысский и некоторые другие, имена которых я теперь забыл. Провожающих было человек десять, не больше: многие, вероятно, опасались открыто прощаться с высылаемыми "врагами" советского режима. На пароход нас не допустили. Мы стояли на набережной. Когда пароход отчаливал, уезжающие уже невидимо сидели в каютах. Проститься не удалось.

Сразу же после этого Замятин подал прошение о его высылке за границу, но получил категорический отказ.

* * *

Я покинул Советский Союз осенью 1924 года. Замятин героически остался там. Правда, литературный успех Замятина все возрастал, и не только — в книгах, но и в театре. Его пьеса "Блоха" прошла в те годы во Втором Московском Художественном Театре (*МХАТ* 2-ой) и в Петроградском Большом Драматическом Театре — свыше трех тысяч раз.

Основой пьесы является рассказ Лескова "Левша". 2-ой Московский Художественный Театр обратился к Алексею Толстому с просьбой инсценировать этот рассказ, но Толстой отказался, заявив, что это невозможно. Театр обратился тогда к Замятину, и он, сознавая всю трудность этой работы, принял, тем не менее, предложение.

Успех "Блохи" был огромен и в Москве и в Петрограде. Одним из главных качеств пьесы, как и всегда у Замятина, была языковая фонетика. Замятин сам говорил, что "надо было дать драматизированный сказ". Но — не сказ половинный, как у Ремизова, где авторские ремарки только слегка окрашены языком сказа, а полный, как у Лескова, когда все ведется от лица воображаемого автора одним языком. В "Блохе" драматизируется тип полного сказа. Пьеса разыгрывается, как разыгрывали бы ее какие-нибудь воображаемые тульские актеры народ-

ного театра. В ней оправданы все словесные и синтаксические сдвиги в языке".

От Лескова, конечно, осталось немного. Вырос Замятин. Он опустил целый ряд глав Лесковского рассказа: 1-ую, 2-ую, 3-ю, 6-ую, 7-ую и 8-ую. Одновременно с этим Замятин ввел ряд новых персонажей, вдохновленный итальянской народной комедией, театром Гольдони, Гоцци и такими героями комедии dell'arte, как Пульчинелла, Труфальдино, Бригелла, Панталонэ, Тарталья, служащими усилению сценической динамики...

После постановки "Блохи" в Петроградском Большом Театре, литературный сатирический клуб, именовавший себя "Физио-Геоцентрической Ассоциацией", или сокращенно "Фигой", устроил вечер, вернее, — ночь, посвященную замятинскому спектаклю, в присутствии автора и актеров. Вот несколько выдержек из шутливых песенок, исполнявшихся этой ночью:

БАЛЛАДА О БЛОХЕ

Слова Людмилы Давидович. Музыка Мусоргского

1

Жил-был Лесков когда-то.
При нем Блоха жила!
Блоха... Блоха...
И славу небогатую
Она ему дала!
Блоха! Ха-ха-ха!

Полвека миновало,
В могилу лег Лесков!
И вот Блоха попала
К Замятину под кров!

И эта вот Блоха-то
Пошла мгновенно в ход —
Открылись двери МХАТ'а
К ней повалил народ!
К Блохе!
Ха-ха! Хе-хе!

Она для всех приманка
И лакомый кусок!
И вот, к брегам Фонтанки
Ее приводит рок!

Блошиная премьера
Приносит ей успех,
В столицах СССР'а
Звенит блошиный смех!

Вид у Блохи задорен,
И красочен напев!
Его ей дал Шапорин,
А фон — Кустодиев!

Блоха дает всем мигом
И славу и почет.
А что ж Лескову? — Фига
Ему привет свой шлет.

2

БЛОШИНАЯ СИМФОНИЯ
для хора и оркестра.

Музыка Шапорина. Слова Флита. Блохмейстер — автор.

Allegro Samjatino

Слава За
Слава За
Мятину
Блоходателю
И Блохатырю.

Andante parasito

Приходил,
Приносил
Черную:
Не нужна мне,
Публике дарю!

Scherzo blochissimo

Бло, Бло, Бло,
Бло, Бло, Бло,
Блошенька
Во Болдрамте
Весело поет!

Finale figatoso

Фига фи
Фига фи
Фиженька
Блохомятину
Блоходателю

Слава Бол,
Слава Болдрамту,
Слава Театру
Съевшему Блоху.
Слава За,
Слава Замятину,
Блоходателю
И Блохатырю!

3

Как, скажите, всем нам быть?
Сливкин* всем на горе
Порешил кино открыть
В Исаакиевском соборе.

Не люблю я есть телятин,
Как держать, не знаю, нож.
Про Блоху писал Замятин,
Я ж попробую про вошь.

Я девчонка не плоха,
И я верю в Бога,
У Замятина — Блоха,
У меня их много.

---

* Сливкин был тогда директором «Совкино».

4

Товарищи и братья,
Не могу молчать я.
По-моему "Блоха"
В высшей степени плоха,
А драматург Замятин,
Извиняюсь, развратен.
Возмемся за пьесу сначала:
Публика ее осмеяла.
Смеялись над нею дружно —
Каких еще фактов нужно?
Экскузовичу было неловко —
Осмеивают постановку,
Он и ежился,
И тревожился,
И щурился,
И хмурился.
Всем видом, так сказать,
возражал, —
И тоже не выдержал, заржал.
Даже ответственное лицо
Заржало перед концом.
Это ли вам не доказательства,
Дорогие ваши сиятельства?
А за сим я спрошу ядовито,
Где у автора знание быта?
Где гражданская война —
Может, она автору не нужна?
Где у вас,
ваше превосходительство,
Новое бодрое строительство?
А ежели это — сказка,
Где сюжетная увязка?
А ежеле это — сказ,
Где бытовой увяз?
Да, я докажу моментально,
Что это — не орнаментально,
Что нету совсем остранения,
Что это — недоразумение.
Теперь вам ясно стало,
Почему хохотала зала?

А сейчас, извините
за выражения,
Возьмем Замятина Евгения.
Сидит он рядом с дамой,
И, притом, с интересной самой,
А зачем — совершенно ясно,
И я повторяю бесстрастно:
Евгений Иванович Замятин
В глубинах души развратен.
Взгляните на этот пробор,
На этот ехидный взор,
Взгляните на светлые брюки
И прочие разные штуки;
Взгляните на вкрадчивые
манеры —
Ох, уж эти мне морские
инженеры
В прошлом строил ледокол,
Теперь он строит куры, —
До чего его довел
Тяжелый путь литературы!
Насчет "кур" я заимствовал
у Пруткова
Виноват, так что ж тут такого!
Кто у Пруткова,
А кто — у Лескова.

Признаюсь в заключенье:
Понравилось мне
представленье.
А вот — почему,
Никак не пойму.
Прямо обидно
И перед коллегами стыдно.
Никаких серьезных задач —
Насекомое прыгает вскачь,
Туда и обратно, —
А смотреть приятно.
Кажись, хороша и пьеса
и постановка,

А сознаться в этом как-то
неловко.
И поэтому закончу я так:
Вы, Замятин, идейный враг.
И я требую мрачно и грозно —
Исправьтесь, пока не поздно!

Заключительный куплет:

Рецензия-экспромт

Не стоит тратить много речи,
Блоху — покрыть теперя
нечем!
И Мейерхольд, и старый МХАТ
"Блохой" подкованы подряд.

Фиговая ночь закончилась, со слов свидетелей, в нескончаемом хохоте. И даже был исполнен "Интернационал", под хохот, еще усилившийся.

* * *

Но Замятин жил в Советском Союзе, а условия жизни там осложнялись с каждым днем. Роман Замятина "Мы" в 1924 году вышел на английском языке в Нью-Йорке ("WE", изд. E. P. Dutton and Company). Но в том же 1924 году опубликование романа "Мы" на русском языке было запрещено в Советском Союзе советской властью. В 1927 году роман "Мы" вышел также на чешском языке в Праге ("MY" изд. Lidova Knihovna Aventina). Этот факт, как и американский выпуск, прошли в Советском Союзе без последствий. Но когда (тоже в 1927 году) некоторые отрывки романа "Мы" появились на русском языке, в пражском эмигрантском журнале "Воля России", отношение к Замятину сразу изменилось. Чтобы быть более ясным и точным, я приведу исчерпывающее письмо Евг. Замятина, напечатанное в "Литературной Газете" 7 октября 1929 года:

"Когда я вернулся в Москву после летнего путешествия — все дело о моей книге 'Мы' было уже окончено. Уже было установлено, что появление отрывков из 'Мы' в пражской 'Воле России' было моим самовольным поступком, и в связи с этим 'поступком' все необходимые резолюции были приняты.

Но факты упрямы. Они более неопровержимы, чем резолюции. Каждый из них может быть подтвержден документом или свидетелем, и я хочу, чтобы это стало известным моим читателям.

1. Роман 'Мы' был написан в 1920 году. В 1921 году — рукопись была послана (самым простым способом, в заказном па-

кете, через петроградский почтамт) в Берлин издательству Гржебина. Это издательство имело в то время отделение в Берлине, Москве и Петрограде, и я был связан с ним контрактами.

2. В конце 1923 года издательством была сделана копия с этой рукописи для перевода на английский язык (этот перевод появился в печати до 1925 года), а затем — на чешский. Об этих переводах я несколько раз давал сообщения в русскую прессу... В советских газетах были напечатаны заметки об этом. Я ни разу не слышал ни одного протеста против появления этих переводов.

3. В 1924 году мне стало известно, что по цензурным условиям роман 'Мы' не может быть напечатанным в Советской России. Ввиду этого я отклонил все предложения опубликовать 'Мы' на русском языке за границей. Такие предложения я получил от Гржебина и позже — от издательства 'Петрополис'.

4. Весной 1927 года отрывки из романа 'Мы' появились в пражском журнале 'Воля России'. И. Г. Эренбург счел товарищеским долгом известить меня об этом в письме из Парижа. Так я узнал впервые о моем 'поступке'.

5. Летом, 1927 года, Эренбург послал — по моей просьбе — издателям 'Воли России' письмо, требующее от моего имени остановить печатанье отрывков из 'Мы'... 'Воля России' отказалась выполнить мои требования.

6. От Эренбурга я узнал еще об одном факте: отрывки, напечатанные в 'Воле России', были снабжены предисловием, указывающим читателям, что роман печатается в переводе с чешского на русский... Очевидно, по самой скромной логике, что подобная операция над художественным произведением не могла быть сделана с ведома и согласия автора.

Это и есть сущность моего 'поступка'. Есть ли тут подобие тому, что было напечатано относительно этого в газетах (напр., в 'Ленинградской Правде', где прямо говорится: 'Евгений Замятин дал 'Воле России' опубликовать свой роман 'Мы')?

Литературная компания против меня была поднята статьей Волина в № 19 'Литературной Газеты'. Волин забыл сказать в своей статье, что он вспомнил о моем романе с опозданием на два с половиной года (эти отрывки, как я говорил, были напечатаны весной 1927 г.).

И, наконец, Волин забыл сказать об издательском предисловии в 'Воле России', из которого ясно, что отрывки из романа были напечатаны без моего ведома и согласия.

Это есть 'поступок' Волина. Были ли эти умолчания созна-

тельными или случайными — я не знаю, но их последствием было совершенно неправильное изложение фактов.

Дело было рассмотрено в исполнительном бюро союза Советских Писателей и резолюция исполнительного бюро была опубликована в № 21 'Литературной Газеты'. Во 2-м пункте ее исполнительное бюро 'решительно осуждает поступок вышеназванных писателей' — Пильняка и Замятина. В 4-м пункте этой резолюции исполнительного бюро 'предлагает ленинградскому отделению союза немедленно расследовать обстоятельства появления за границей романа 'Мы'. Таким образом, мы имеем сначала осуждение, а затем назначение следствия. Я думаю, что ни один суд на свете не слышал о таком образе действий. Это 'поступок' Союза Писателей.[7]

Затем, вопрос о напечатании моего романа в 'Воле России' обсуждался на общем собрании московского отделения Всероссийского Союза Писателей, а позже — на общем собрании ленинградского отделения.

Московское собрание, не ожидая моих объяснений и даже не выразив желания услышать их — приняло разолюцию, осуждавшую мой 'поступок'. Члены московского отделения также нашли своевременным выразить свой протест против содержания романа, написанного за девять лет до того и большинству членов известного. В наше время—девять лет равны девяти векам. Я не считаю нужным здесь выступать в защиту романа, написанного девять лет назад. Я думаю, однако, что если бы члены московского отделения Союза Писателей протестовали против романа 'Мы' шесть лет тому назад, когда роман читался на одном из литературных вечеров Союза, — это было бы более своевременным.

Общее собрание ленинградского отделения Союза было созвано 22-го сентября. О его резолюции я знаю только из газетных сообщений. Из этих сообщений видно, что в Ленинграде мои объяснения были прочитаны и что здесь мнения присутствующих по этому вопросу разделились. Часть писателей, после моего объяснения, считала инцидент целиком исчерпанным. Но большинство нашло более *осторожным осудить* мой 'поступок'. Таким был 'поступок' Всероссийского Союза Писателей, и из этого поступка я вывожу заключение:

Принадлежность к литературной организации, которая хотя

[7] В 1929 году Евгений Замятин не предвидел еще, что «такой образ действия» — осуждение до начала следствия — станет вскоре «бытовым явлением» в Советском Союзе.

бы косвенно принимает участие в преследовании своего сочлена — невозможно для меня, и настоящим я заявляю о своем выходе из Всероссийского Союза Писателей.

Евгений Замятин

Москва, 24-го сентября 1929 года.".

Комментарии излишни.

В 1929 году такое письмо еще могло быть напечатано в советской прессе. Но, "в общем и целом", как принято говорить в Советском Союзе, "дело" Замятина и — как мы видим — "дело" Пильняка были уже точнейшим прототипом истории Пастернака, прогремевшей на весь мир в 1958 году только потому, что в эту "историю" включилась международно-известная Нобелевская премия.

* * *

Если литературное сотрудничество с Замятиным Людмила Николаевна принимала за шутку, то в борьбе с жизненными перипетиями, беспрерывно осложнявшимися в России в конце двадцатых годов, роль Людмилы Николаевны была чрезвычайно существенной. Замятин рассказывал мне в Париже, что приведенное выше письмо, помещенное в "Литературной Газете", было почти полностью составлено его женой.

— Как писатель, я, может-быть, что-то из себя представляю, — говорил Замятин, — но в жизненных трудностях я — совершенный ребенок, нуждающийся в нянюшкиных заботах. Людмила Николаевна в таких случаях — моя добрая няня.

Замятин был прав, и это чувствовалось всеми, хорошо знавшими его и Людмилу Николаевну.

* * *

Положение Замятина в Советском Союзе становилось все тягостнее, все трагичнее. Печатанье его произведений было прекращено. Пьеса "Блоха" была снята с репертуара. Новая пьеса Замятина, над которой он работал около трех лет, "Атилла", была запрещена к постановке. РАПП, то-есть — Российская Ассоциация Пролетарских Писателей, потребовала и, конечно, добилась исключения Замятина из состава правления Союза Писателей. "Литературная Газета", в свою очередь, написала, что книгоиздательства следует сохранять, "но не для Замятиных", и т. д. Замятину пришлось заняться исключительно переводами. Судьба Бориса Пастернака, судьба Анны Ахматовой и многих

других. Переводы Замятина с английского языка были, кстати сказать, исключительно высокого качества. Но Замятин, в конце концов, не вытерпел и написал, в июне 1931 г., личное письмо Иосифу Сталину с просьбой выдать разрешение на выезд за границу. В этом письме, обращаясь к Сталину, он говорил:

"Приговоренный к высшей мере наказания — автор настоящего письма — обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою... Для меня, как писателя, именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немыслимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году все усиливающейся травли... Основной причиной моей просьбы о разрешении мне выехать вместе с женой за границу — является безвыходное положение мое, как писателя, здесь, смертный приговор, вынесенный мне, как писателю, здесь". Полностью это письмо опубликовано в замятинском сборнике "Лица" (изд. Чехова, Нью-Йорк, 1955).

Поддержанное Максимом Горьким разрешение на выезд было Замятиным, наконец, получено, и, в ноябре 1931 года, он с женой приехал в Берлин. Пробыв там неделю, Замятины перебрались в Прагу. Затем — снова Берлин, после чего, в феврале 1932 года, они оказались во Франции. Людмила Николаевна задержалась на юге, а Замятин вскоре прибыл в Париж и поселился на некоторое время в моей второй квартирке на улице Дюрантон. Через несколько дней приехала в Париж и Людмила Николаевна, и наши общие встречи стали не менее частыми, чем в Советском Союзе.

Людмила Николаевна оставалась попрежнему скромной, жизнерадостной и гостеприимной. Как и раньше, она любила говорить о творчестве Замятина, но лишь в его отсутствии, боясь, что иначе он снова "заболтает", как она выражалась, об их "мифическом сотрудничестве".

Квартирка была, к сожалению, очень маленькая, но книги стали угрожающе накапливаться.

— Всего полторы комнатки, — улыбалась Людмила Николаевна, — а книг уже — на целую публичную библиотеку!

Несмотря на это, порядок в квартирке царил образцовый.

* * *

Замятин — все тот же. Та же нестираемая саркастическая улыбка, тот же прирожденный оптимизм, пронизанный иронией.

Роман "Мы" вышел, к тому времени, и на французском языке ("Nous autres", изд. Галлимар, Париж, 1929), но был встречен довольно холодно и понят исключительно как политический памфлет, пасквиль на режим, тогда еще не волновавший читателей свободных стран. В широкие читательские массы замятинский роман поэтому тогда еще не проник. Замятин, тем не менее, работал, как всегда, не покладая рук. Не увидевшую сцены пьесу "Атилла" он переделывал в роман "Бич Божий", изданный в Париже на русском языке "Домом Книги", уже после смерти Замятина. Замятин писал также во французских журналах статьи, посвященные трудностям русской литературы в Советском Союзе. Он уделял также время переводам своих произведений на французский язык, из которых многие появились во французской прессе. Писал и о театре. Хлопотал о постановке "Блохи" и даже написал два замечательных кинематографических сценария: "На дне", по пьесе М. Горького, и "Анну Каренину", по роману Льва Толстого...

Для меня оптимизм (несмотря на разочарование Замятина в коммунистической революции) был одной из наиболее характерных черт писателя, уводивший его иногда от реального понимания происходивших событий. В 1936 году, через несколько дней после смерти Максима Горького, французские литераторы устроили в Париже вечер его памяти, под председательством Анатоля де-Монзи, возглавлявшего тогда Комитет Опубликования Французской Энциклопедии. Из русских выступали двое: Замятин и я (оба, конечно, на французском языке).[8]

Говоря о частых встречах Горького со Сталиным, Замятин, между прочим, произнес:

"Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что исправление многих перегибов в политике советского правительства и постепенное смягчение режима диктатуры — было результатом этих дружеских бесед. Эта роль Горького будет оценена только когда-нибудь впоследствии".[9]

Возможно, что получение разрешения на выезд за границу показалось Замятину одним из признаков "смягчения режима", несмотря на то, что именно 1936 год уже ознаменовался кровавыми сталинскими "процессами", "чистками" и массовым ист-

---

[8] Речь Замятина была в том же году отпечатана в «Revue de France»; моя — в журнале «Europe».

[9] Цитирую из русского текста, вошедшего в книгу «Лица», уже упомянутую мною выше.

реблением населения, достигшими своей кульминации в 1937 году.

* * *

Любовь к творчеству Горького и личная дружба с ним побудили Замятина перенести на французский экран какое-либо произведение Горького. После долгих колебаний Замятин остановил свой выбор на пьесе "На дне". Задача была нелегкая, так как атмосфера русского "дна" была чужда широкому французскому кинематографическому зрителю. Замятин решил ее "офранцузить", пересадить на французскую почву. Но самая мысль сблизиться с кинематографической продукцией была, в известной степени, навеяна Замятину также и практическими соображениями. Уже в первые месяцы своего пребывания в Париже Замятин понял, что жизнь за границей для русского писателя, оторванного от своей страны, чрезвычайно трудна. Кинематограф показался ему наиболее доступным способом зарабатывать на жизнь.

Прожив несколько недель в моей квартирке, Замятины уехали на юг, на Ривьеру. Вскоре я получил от него письмо от 30-го сентября 1932 года:

"Villa Simple Abri
rue des Oliviers, Cros-de-Cagnes.

Дорогой Юрий,

Спасибо за письмо. Но насчет летних наших проектировавшихся встреч — это ты валишь с больной головы на здоровую: когда мы проживали в Париже, ты ведь еще и сам не знал, куда тебя нелегкая понесет — шла речь о St-Tropez, помнишь? И мы решили, что ты о своем летнем местопребывании дашь мне знать по адресу Григорьева.[10]

Ну, ладно, это дело прошлое. А настоящее — неважное. То есть, так оно бы и ничего: были замечательные грозы, сегодня — опять лето, жарко, в море — синь, в кармане — какие-то франчишки. Но я опозорился: здесь на Ривьере, умудрился схватить какой-то паршивый грипп. В Петербурге вот уже лет пятнадцать не знал, что это такое, а тут — пожалуйста! Черт знает что! Купанье — пропало, приходится сидеть в комнатах. Злюсь.

Сколько времени пробуду здесь, на юге, — пока еще не знаю: это зависит от работы. До сих пор еще не найден режиссер для

[10] Художник Борис Григорьев.

фильма, а потому неизвестно, кто будет делать decoupage: то ли режиссер, то ли я, то ли оба вместе.

Буду рад, если напишешь, как дела у тебя? Удалось ли, наконец, сдать квартирку на rue Duranton?

Встретился здесь, в студии, со стариком Федором Ивановичем — Дон-Кихотом. Встречался не один раз с Катей Карнаковой, б. актрисой МХАТ'а и бывшей женой Дикого — знавал таковую? Хорошая девушка. Она живет в Cap-Ferrat. И там же жила другая хорошая Катя: Красина.[11]

Хорошего много, да ведь я-то что-то не хорош.

Жму руку.

Твой Евг. З."

Речь, произнесенная Замятиным на вечере, посвященном памяти Горького, заканчивалась следующими словами:

"За месяц-полтора до его смерти одна кинематографическая фирма в Париже решила сделать по моему сценарию фильм из известной пьесы Горького 'На дне'. Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией пьесы, что он ждет манускрипт. Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл — с земли".

Режиссер был в конце концов "найден": Жан Ренуар, один из самых крупных французских кинематографических постановщиков, сын знаменитого художника-импрессиониста Огюста Ренуара, с большой убедительностью перенесший замятинский сценарий на экран, при участии талантливейшего Луи Жувэ и (на мой взгляд — бездарного, но ставшего, благодаря своей грубой вульгарности, "любимцем публики") Жана Габэна. Текст Горького был переработан Замятиным с тонким уменьем и тактом, и фильм имел огромный успех. Правда, не кинематографическая, а более рафинированная французская *театральная* публика была уже давно знакома с пьесой Горького, представленной в Париже, в постановке Люнье-По, 12 октября 1905 года, с участием Элеоноры Дузэ в роли Василисы Карповны, и — позднее —

---

[11] Ф. И. Шаляпин в роли Дон-Кихота (фильм Ж. В. Пабста). Екатерина Карнакова, позировавшая мне однажды в одной рубашке и коротеньких кружевных панталончиках. Ее ноги были необычайной стройности. А. Н. Тихонов сказал как-то: «Самый красивый голос — у Шаляпина, самые красивые ноги — у Карнаковой».

Екатерина Красина, дочь Л. Б. Красина, первого советского полпреда во Франции.

22 марта 1922 года, в постановке Георгия Питоева, с участием Людмилы Питоевой в роли Насти, и Мишеля Симона в роли Бубнова. Та же пьеса была снова показана в Париже, лет 30 спустя, Сашей Питоевым, сыном Георгия; но эта постановка явилась обедневшей копией постановки, сделанной в Художественном Театре, в Москве.

* * *

Еще несколько писем:

14.X.1932

"Villa Simple Abri, rue des Oliviers,
Cros-de-Cagnes (A. M.).

Дорогой, Юрий Палыч,

Через неделю с небольшим кончается срок моей квартиры здесь и я, должно быть, двинусь в Париж с Людм. Ник. Число беспризорных на улицах Парижа может увеличиться на две единицы. А посему: если твоя гарсоньерка на rue Duranton еще не сдана, не сдашь ли ты ее мне — скажем, хоть на месяц — пока что, с тем, что я найду себе другое помещение, если появятся претенденты на эту квартирку более солидные. Не охота сейчас же с вокзала начинать квартирную беготню...

Здесь после потопов и холодов — опять лето. Не откладывай с ответом.

Целую тебя — твой Е. З."

К сожалению, это письмо пришло ко мне, когда меня не было в Париже. Вернувшись недели через полторы, я нашел у меня уже два замятинских письма. Во втором, написанном в той же вилле "Simple Abri" и датированном 24.10.1932 года, говорилось:

"Дорогой Юрий,

Жив ли ты и невредим ли? Может быть, как в старину, опять твой пуп начал уходить внутрь? Иначе, если бы пуп был на месте, думаю — ты ответил бы мне на мое письмо и открытку. Во всяком случае, по получении этого послания бери перо и пиши мне ответ немедля.

Вероятно, 1-го ноября я буду в Париже с Людм. Ник. и мне нужно где-нибудь устроиться хоть на три-четыре дня, пока я найду себе какие-нибудь appartements meublés. Уж очень не улыбается мне прямо с вокзала — бежать разыскивать какое-то жилье, и трудно сделать это наспех, в один день. Если твоя комната на rue Duranton стоит пустая до сих пор — может

быть, можно было бы хотя бы на краткий срок приклонить там голову?

Будь другом — ответь немедля.

Жму руку,

Твой Евг. Замят."

В то время, однако, я уже отказался от моей квартирки на улице Duranton, и Замятиным пришлось искать в Париже другое убежище, чтобы "приклонить там голову".

Через несколько месяцев французский театральный предприниматель и актер Поль Эттли решил осуществить постановку пьесы "Блоха", в переводе Сидерского, переведшего уже, в 1923 году, поэму А. Блока "Двенадцать". Замятин обратился ко мне с просьбой сделать внешнее оформление спектакля (декорации и костюмы. Я с удовольствием принял это предложение. Но в те же месяцы я готовил декорации (14 картин!) и огромное количество костюмов для пьесы французского драматурга Шарля Мерэ "Passage des Princes", героями которой были Жак Оффенбах, певица Гортензия Шнейдер и, вообще, вся пышность так называемой "belle époque" Франции шестидесятых и семидесятых годов прошлого века. Премьера этого спектакля должна была состояться (и состоялась) в самых порвых числах декабря, в театре Madeleine, и я был перегружен работой.

Репетиции "Блохи" начались во второй половине октября. Постановщиками были Поль Эттли и балетмейстер Мирон Библин, который должен был поставить танцы. 7 ноября Замятин прислал мне следующее письмо:

"6.XI.1933
10 час. веч.

Дорогой Юрий,

был у тебя в пятницу 3-го, оставил для тебя письмо у Дэзи.[12] Получил ли ты это письмо? Я писал, что жду тебя в воскресенье и не дождался. Самое позднее 3-го или 4-го ты должен был, по твоим словам, все сдать в Madeleine — и затем заняться 'Блохой'. То, что ты не даешь о себе знать, я понимаю только так, что ты хочешь обрадовать меня и показать сразу эскизы декораций? Нет, дорогой, ты лучше не откладывай и покажись сначала сам, хоть на четверть часа, чтобы мне быть спокойным и знать, когда можно будет показать твои эскизы в театре. Потому что там на меня наседают с французом, а ни в каких фран-

[12] Моя соседка, жена известного английского живописца Антони Гросса.

цузских декорациях 'Блохи' я никак не вижу. Не режь меня без ножа, не будь душегубом!

Завтра я дома утром до 2 и вечером с 9.

Твой Евг. З."

В 9 часов вечера состоялось наше свидание, и я показал Замятину некоторые мои предварительные наброски. Но на другой же день я должен был неожиданно подписать один фильмовый контракт на четыре месяца и немедленно выехать из Парижа. По случайному совпадению, административные трудности вынудили Поля Эттли тоже перенести постановку "Блохи" в Брюссель, где первое представление состоялось в декабре 1933 года. Декорации были исполнены Маньеном де-Рейзэ, костюмы — Ландольфом. Музыка была написана Сержем Векслером. Их творчество мне, к сожалению, незнакомо.

* * *

Летом 1935 года я покинул мою мастерскую на улице Буало и переехал в буржуазно удобную квартиру на бульваре Мюра. Несколько позже, Замятины, в свою очередь, переселились на летние месяцы в парижское предместье Бельвю к их приятелю, доктору Рубакину, основавшему там, в своем имении, "образцовую школу", что-то вроде гимназии. Последнее, сохранившееся у меня письмо Замятина написано им оттуда:

"69, Route des Gardes,
Bellevue.

Дорогой Юрий,

У тебя в новой квартире — спору нет: хорошо. Но у нас в парке Бельвю — ей-Богу лучше. Мы думали, что ты сам догадаешься и приедешь с твоей нормандской красоткой Тиной в субботу или воскресенье подольчефарниенствовать, а ты и глаз не кажешь. Приезжай скорей — пока я не засел за какую-нибудь новую работу: пока — кончив дела с Оцепом — бездельничаю и сижу безвыездно здесь. Приезжай в любой день, кроме среды (в этот день я буду под Версалем). Да вспомни и про старика Осоргина.

Привет Тине,

Твой Евг. Замятин".

Тина (Валентина Ивановна) была тогда моей женой, с которой я позже разошелся. В тридцатых годах она, действительно, была "красоткой", но — не нормандской, а чистокровно-московской.

Федор Оцеп (русский) был очень известным кинематографи-

ческим постановщиком, жившим во Франции до войны 1939 года. Им были сделаны фильмы "Парижский мираж", "Пиковая дама", "Княжна Тараканова" и др. В "Пиковой даме" (фильм, в котором участвовали такие актеры, как Маргерит Морэно — в роли графини, Мадлэн Озерэй — в роли Лизы и Пьер Бланшар — в роли Германа) мне пришлось заменить Мстислава Добужинского в качестве автора костюмов, так как Добужинский должен был срочно выехать в Вену. Мною были также созданы костюмы для фильма "Княжна Тараканова", крутившегося в Италии (Рим, Ватикан, Венеция), где моей ассистенткой была дочь Ф. И. Шаляпина — прелестная Марина, "мисс Россия" 1937 года.

У Федора Оцепа, в Париже, Замятин и я проводили иногда вечера, засиживаясь до поздней ночи. По просьбе Оцепа, Замятин написал сценарий "Анна Каренина". К сожалению, этот фильм остался неосуществленным.

* * *

В том же году приезжал в Париж Борис Пастернак, и втроем мы катались по городу в моей машине. Я спросил однажды, куда Пастернак хотел бы еще съездить? Он ответил:

— В предместье St-Denis, к гробницам королей.

— Весьма своевременно, — сказал Замятин.

И мы поехали в St-Denis...

Тридцатые годы были временем очень частых наездов русских писателей в Париж: Замятин, приехавший с разрешения Сталина и потому не считавший себя эмигрантом; Пастернак, Федин, Пильняк, Бабель, Эренбург, Безыменский, Слонимский, Мариетта Шагинян, Никулин, Алексей Толстой, Киршон, Всеволод Иванов... Приезжая в Париж, они постоянно и весьма дружески встречались с писателями-эмигрантами, несмотря на политические разногласия. Случались, конечно, и небольшие недоразумения. Так, я помню, в моей квартире Федин упрекнул меня в том, что я не предупредил его о приходе Осоргина, встреча с которым казалась ему неуместной. Но это был редчайший случай, и в тот же вечер они мирно беседовали друг с другом, сидя рядом на диване.

* * *

Теперь — некоторые выписки из моего дневника того времени:

"17 августа 1935 г.

Ездил с Замятиным в Бельвю к доктору Рубакину, в его 'об-

разцовую школу'. Метро переполнено толпой, не перестающей меня поражать своей потливостью, семейственностью и упорством, с которым люди решаются потратить около двух часов на скучнейшее путешествие под землей, чтобы провести два часа на травке, закиданной клочками просаленной бумаги, окурками и яичной скорлупой.

В саду образцовой школы (сад огромный, великолепный, холмистый) велась за чаем беседа о новых методах образования и воспитания детей. Рубакины — завидные энтузиасты своего дела, но, к сожалению, пользование их школой доступно лишь очень состоятельным людям: плата за правоучение — от 500 франков в месяц с ребенка. Как всегда — все хорошее стоит дорого.

Дочь Рубакина, кустодиевская барышня, не знает ни слова порусски. Рубакин показывал свою книгу, написанную по-французски: 'Человеческое неравенство перед болезнью и смертью' — труд из области социальной гигиены, основанный на данных международной статистики. Содержание исчерпывается заглавием.

К вечеру читали в парке последние номера советского журнала 'Творчество', только что пришедшие из Москвы. Безграмотность советских художников и художественных критиков непонятным образом возрастает с каждым годом. Довольно крепко упомянув 'мамашу', Замятин прибавил:

— Возврат от трактора к сохе, от аэроплана — к телеге".

"22 мая 1936 г.

Весь день просидел безвыходно дома. Живопись.

Вечером пришли Оленька Глебова-Судейкина и Замятин. Оленька рассказывала о новых своих заботах: у нее расплодились канарейки. Итого — 54 птицы без клеток, в одной комнате для прислуги. Потому что Оленька живет в комнате для прислуги.

Замятин:

— Не хватает филина и страуса. Необходимо исхлопотать!"

Здесь я чувствую необходимым привести еще нигде неопубликованное стихотворение Игоря Северянина, посвященное Ольге Судейкиной и написанное в Париже, куда поэт приезжал в начале тридцатых годов:

ГОЛОСИСТАЯ МОГИЛКА

В маленькой комнатке она живет.
Это продолжается который год.

Так что привыкла почти уже
К своей могилке в восьмом этаже.

В миллионном городе совсем одна:
Душа хоть чья-нибудь так нужна!

Ну вот, завела много певчих птиц, —
Былых ослепительней небылиц, —

Серых, желтых и синих всех
Из далеких стран, из чудесных тех,

Где людей не бросает судьба в дома,
В которых сойти нипочем с ума...

Париж, 12 февраля 1931 г.

"6 октября 1936 г.

Чудный осенний вечер. Осенние скрипки. Но денег у меня попрежнему нет ни копейки. Телефон не работает уже свыше трех месяцев. Утром купил на два франка и пять сантимов хлеба, сахара и яиц. Жизнь дешева и прекрасна: грошевая опера, 'Opéra de quat'sous'. Тинок бодрится".

"7 октября 1936 г.

Утром был разбужен... телефонным звонком: со станции сообщили, что моя линия восстановлена. Происшествие непонятное, так как денег я не вносил. Остаются два предположения: либо свет не без добрых людей, либо в жизни бывают чудеса. Хорошо бы верить и в то и в другое. Около полудня — еще звонок. Голос Замятина:

— Уже восстановили?

— Восстановили.

— Ну, так пойдем, на радостях, пожрать креветок и мулей.

— Пойдем.

И мы встретились в маленьком ресторанчике на бульваре Эксельманс, где изумительно вкусно готовились всяческие ракушки".

* * *

Во все годы, что я знал Замятина, он был всегда окружен книгами, жил книгами. Книги, книги, постоянно — книги. Книги были для Замятина своего рода культом.

В 1928-м году он писал:

"Когда мои дети выходят на улицу дурно одетыми — мне за них обидно; когда мальчишки швыряют в них каменьями из-за угла — мне больно; когда лекарь подходит к ним с щипцами или ножом — мне кажется лучше бы резали меня самого.

"Мои дети — мои книги; других у меня нет".

Несколько иначе, но с теми же чувствами, писал о книгах и Виктор Шкловский в статье "О пользе личных библиотек и о пользе собрания книг в первых изданиях в частности" ("Новый Мир", Москва, 1959).

"Работать с книгой, не пользуясь государственными библиотеками, невозможно... Лестницы государственных библиотек священны, и те, кто ходят по этим ступеням, не разочаровываются.

Но книгу надо иметь и дома.

Библиотечную книгу читаешь в определенные часы; потом она от тебя уходит; ее нельзя размечать.

Своя книга остается дома, обогащается от чтения к чтению; в ней можно сделать отметку, к ней можно возвратиться.

Проходят годы, изменяется жизнь; ты возвращаешься к старой книге по-новому... (примеряешь свой рост к ней, и оказывается иногда, что время тебя вырастило).

Очень важны книги, оставшиеся после работы... К ним надо возвращаться для того, чтобы проверить себя так, как художник возвращается к старым своим рисункам...

Надо накапливать книги, знакомясь с человеческим опытом, —пускай они лежат вокруг твоей мысли, становясь твоими — кольцо за кольцом, так, как растет дерево, пускай они подымаются со дна, как коралловые острова.

Если от книг становится тесно и некуда поставить кровать, то лучше заменить кровать раскладушкой.

Я собирал книги, собрал хорошую библиотеку по старой русской прозе. Она сейчас не у меня — она стала частью библиотеки Союза писателей.

Я скучаю по ней, потому что она заперта в шкафах и я слыхал, что ее теперь редко читают...

Самая маленькая библиотека, оставшаяся у человека, драгоценна...

Частные собрания книг для нас драгоценность, потому что они сохраняют книгу. Книга должна иметь друга, иначе она растеривается, зачитывается".

Почему собранные им книги, о которых он скучает, стали

"частью библиотеки Союза писателей", — осиротевший Шкловский не говорит.

* * *

В начале 1937 года здоровье Замятина сильно пошатнулось. В последний раз я был у него за несколько дней до его смерти. Замятин принял меня, лежа на диване, и конечно, с улыбкой на усталом лице.

Замятин скончался 10 марта 1937 года. В день похорон я поднялся на этаж замятинской квартиры в доме № 14, на улице Раффэ, но войти в квартиру у меня не хватило мужества. Я остался на площадке лестницы перед открытой дверью. Через несколько минут из квартиры вышел заплаканный Мстислав Добужинский и прислонился к стене рядом со мной. Он сказал мне, что лицо Замятина сохраняло улыбку. Еще минут через пять на лестницу вынесли гроб. Лестница в доме была крутая, вьющаяся и слишком узкая, так что гроб пришлось спускать по ней в вертикальном положении. Присутствовало много провожающих, но мне было так тяжело, что я не запомнил ни лиц, ни имен.

Погребение состоялось на кладбище в Тие (предместье Парижа).

* * *

"Советская Энциклопедия" (1935) — о Замятине:

"Замятин (1884) печатается с 1908 г. В дореволюционных произведениях ('Уездное', 1911; 'На куличках', 1914). З. выступал изобразителем тупости, ограниченности и жестокости захолустного мещанства и провинциального офицерства. В своем пореволюционном творчестве З. продолжает давать ту же консервативную провинциальную обывательщину, которая, по его мнению, осталась характерной и для Сов. России. Буржуазный писатель, З. в своих произведениях (особенно в 'Пещере' и 'Нечестивых рассказах') рисует картину, совершенно искажающую советскую действительность. В опубликованном за границей романе 'Мы', З. злобно клевещет на советскую страну".

Точка. В последующих изданиях "Советской Энциклопедии" имя Замятина не упоминается.

* * *

По счастью, Людмила Николаевна отличалась редкой бережливостью ко всему литературному наследству Замятина и тщатель-

но охраняла все им написанное — до кратчайших заметок, записных книжек, всевозможных черновиков и писем. И это не только береглось, но, одновременно, и распределялось по хронологическим и иным признакам, с точными указаниями дат и другими пояснительными примечаниями. Замятинские архивы уцелели.

После смерти Евгения Ивановича, Людмила Николаевна, несмотря на тяжесть наступившего одиночества, отдала все свое время и свои силы на поиски возможностей спасти произведения Замятина от забвения. Уже в 1938 году вышел в свет, на русском языке, роман "Бич Божий", в издательстве "Дома Книги", в Париже. Но шли годы страшной эпохи, надвигалась мировая война, разразившаяся через несколько месяцев, и издательская деятельность почти совершенно прекратилась во всех странах. Только в 1952 году, то-есть — спустя 32 года после его написания, роман "Мы" впервые вышел, наконец, полностью на русском языке, но, конечно, не в Советском Союзе, а в Соединенных Штатах Америки, в нью-йоркском русском издательстве имени Чехова. Там же, в 1955 году, появилась книга статей Замятина "Лица". В 1958 году "Мы" появились на немецком языке ("Wir", изд. Kiepenheuer u. Witch, Кельн-Берлин). Вслед за тем, в 1959 году, этот роман вышел по-итальянски ("Noi", изд. Minerva Italica, Бергамо-Милан), по-фински ("Me", изд. K. J. Gummerus Osakeyhtiö Jyväskylä), по-шведски ("Vi", изд. Albert Bonniers Főrlag, Стокгольм), по-норвежски ("Vi", изд. Tiden Norik Forlag, Осло), по-датски ("Vi", изд. C. A. Rotsels Forlag), и — во второй раз — по-английски ("We", изд. E. P. Dutton and Company, New York). Кроме того, "Мы" были напечатаны в "Антологии Русской Литературы" советского периода (изд. Random House, New York, 1960). Наконец, в 1963 году, вышел в свет, на русском языке, том повестей и рассказов Замятина (изд. ЦОПЭ, Мюнхен)...

Всем этим русская литература обязана Людмиле Николаевне.

В 1965 году, исполнив долг, Людмила Николаевна вернулась к своему мужу, и ее гроб укрылся в могиле Евгения Замятина, в Тие.



Борис Пильняк

Борис Пильняк

С Борисом Пильняком я познакомился в 1918 году, в Москве, и постоянно встречался с ним в Советском Союзе, до осени 1924 года, когда я переехал заграницу.

В сохранившихся обрывках моего московского дневника от 1924 года имеется следующая пометка (датированная 25 маем):

"Почти всю ночь просидел в пивной с Борисом Пильняком. Он печален, подавлен. Замучили семейные обстоятельства: жена не дает развода или что-то подобное. Говорит, что привык жить в тихой Коломне. В больших городах никогда не жил. Московская сутолока мешает работе и выбивает из колеи. Тоскует по детям. Прочел мне только что законченный рассказ "Ледоход". Рассказ прекрасный, и, как всегда у Пильняка, искусно разорван на куски и столь же искусно представляет собой одно целое. Тема — Батько Махно — разработана крепко. В одной из глав говорится о кабаке, в котором бывали русские писатели: Куприн, Бунин, кто-то еще и Пильняк...

"В пивной, где мы сидели, на стене надпись:

Граждан посетителей просют на пол окурков не бросат.

Гражданин заведывающий заведением страдаит штрафами.

"Пол засыпан окурками. Пепельниц не имеется...

. . . .

"Я рассказал Пильняку о состоявшемся в Академии Наук вечере памяти Стасова. Пильняк спросил:

— А кто такой был этот Стасов?

. . . .

"Вчера я сдал последние рисунки к "Дневнику Jean'а Сухова". Текст, слегка приведенный в порядок Пильняком (хотя синтаксические и орфографические ошибки остались нетронутыми) написан неким Суховым, вернее — Уховым, коломенским недоучкой и лоботрясом. Рисунки же исполнены моей женой, которая до того никогда в жизни не рисовала. Я рассказывал ей, как и что надо изобразить, и она, смеясь, рисовала это с ребяческим неуменьем. Этого обстоятельства не знал даже сам Пильняк: я скрыл от него. Если книга появится, то она будет чем-то вроде литературного таможенника Руссо.

"Издатель 'Дневника', Н. З. Хилминский, заболел почками, перевезен в больницу. Выход книги сомнителен".

У меня в Париже хранятся типографские оттиски всех (22) рисунков для этой вещи: клише были уже сделаны, но книга из печати не вышла. Очень жаль. Пильняк сделал единственную в своем роде попытку опубликовать простой "человеческий" документ затерянного провинциала, отнюдь не мечтавшего увидеть свой дневник (1913 г.) напечатанным: образчик человеческой пошлятины, не имевшей примеров в литературе. О таких провинциальных пошляках написаны многие томы, но их *собственные* рукописи никогда не опубликовывались. На двух или трех рисунках имеются некоторые фразы, взятые из *Дневника.* Так, на заглавной странице, с изображением пронзенного стрелой сердца, написано следующее:

"Что было раз и вновь едва-ли повторится!!
Дневник
Jean Сухова
Коломна 1913.

О дайте сердцу тосковать,
Оно мечтать, грустить устало!?

"Страницы моего Дневника являются дорогим букетом бесхитростных, но всегда ароматных, чудных непосредственностью воспоминаний.

Мой девиз: Прощай мое вчера — скорее к неизведанному завтра.

Не нужно мне слова участья!
Не нужно, не нужно мне проблесков счастья!
Оставь и дозволь мне мечтать о БЫЛОМ!"

Дальше на странице, где нарисовано пылающее сердце, на котором написано: Egeni Л.

— стихи:

"Посвещается Жене Ларцевой
*Т*ы хочешь знать чьи это глазки
*В*сегда так пламенно горят
*О*ни мне светют во мраке ночи
*И*так прочти все буквы в ряд:
ТВОИ.

Все на свете пустяки
И вся жизнь Игрушка
Все мужчины дураки
Одна Женя душка!!

Пусть жизнь твоя течет струею
Усыпана тысячами цветов
Пусть навсегда живет с тобою
Надежда, Вера и Любовь!!

Лиловенький цветочек
Испанской красоты
Зелененький листочек
Ах как вы хороши!!

Что в альбом тебе писать
Право я не знаю
Разве счастья пожелать
От души желаю.

25 июня 1913 года".

Еще одна страница: фотографическая открытка тех лет, изображающая полураздетую молодую женщину в рубашке и кружевных штанишках, зашнуровывающую ботинок. Надпись от руки:

"О Божество!!!
О женщина!!!
tre — пикантно...
. . . ."

Другая открытка: мужская рука, пожимающая женскую руку, в рамке из цветов. Надпись:

"На память.
Голубые Ваши глазки
А мне ротик Ваш tre cher
Люблю страстно точно в сказке
Я боюсь лишь Votre mere[1]
Ж. С.....ъ"

Рисунок, изображающий девушку гимназического возраста. Надпись:

"Ж. Л.
Женичка, Женичка
Как Вы хороши!
Любит Вас Ваничка
Ото всей души!!!?"

Последняя из сохранившихся у меня страниц "Дневника": открытка с портретом А. Пушкина и с его строфой:

---

[1] Орфографические ошибки иностранных слов скопированы с оригинала «Дневника».

"Товарищ! Верь, взойдет она,
Заря пленительного счастья,
И на обломках самовластья
Напишет наши имена.
А. Пушкин — Чаадаеву".

И — приписка Jean'a Сухова: "Здорово!!!"

Это все, что у меня осталось от суховского произведения, а в книге должно было быть около ста двадцати страниц текста (прозы, а не поэзии).

Суховский дневник ни в каком случае не был выдумкой Пильняка: он показывал мне оригинал с его неподражаемым почерком и "старой" орфографией. Желая издать его, Пильняк поступал, как "искатель правды", а не как писатель.

— Это — фотографический портрет Сухова (Ухова), а не портрет, написанный с него художником, — говорил Пильняк.

Но книга должна была появиться под именем Пильняка:

Борис Пильняк

Дневник Jean'a Сухова

— так как под именем Сухова никто не соглашался ее издать.

* * *

Трактирные ночи случались у нас довольно часто. Немец по своему происхождению (его настоящая фамилия — Вогау), Пильняк был русейшим писателем. Он не интересовался ни социальными, ни политическими проблемами, он подходил вплотную к жизни, к революции, к голоду — на улице, в трактире, в деревне, и из увиденного делал свои художественные выжимки. Именно — выжимки. Он сжимал виденное, сжимал его все крепче, пока каплями слов не вытекала на бумагу его сгущенная сущность.

"Холодные сумерки настигают землю, — те осенние сумерки, когда небо снежно и зимне, и сумерки к рассвету должны рассыпаться снегом. Земля безмолвна и черна. Степь. Чернозем. Чем дальше в степь, тем выше скирды, тем ниже избы, тем реже поселки. Из степи — по ограбленной пустыне — из черной щели между небом и степью — дует зимний ветер. Шелестит в степи чуть слышно былье после скошенных трав, ржей и пшениц. Вскоре поднимется стеклянная луна. Если поволокутся тучи, будет снег, а не изморозь... Степь. Пустота. Холод. Голод. Днем над степью поднимается сонное солнце. В весенней тишине ле-

тают над ограбленными полями вороньи стаи. Курятся избы редких селений синим серебряным дымком, — тоскливые избы. Ночью падает снег, земля встречает утро зимою, но вместе со снегом идет тепло, и опять осень. Идет дождь, плачет земля, обдуваемая холодным ветром, закутанная мокрым небом. Серыми хлопьями лежит снег. Серой фатой стала изморозь...

"В степи лежит курган... Когда-то около убили человека, и на могильном камне кто-то начертал неумелыми буквами:

— Я был, кто ты есть, —
Но и ты будешь то, что я есть.

"Бескрайную степь, курган, все занесло снегом, и от надписи на могильном камне осталось два слова:

— Я был..."

Это — из романа "Голый год".

Или — поезд и его вагоны — теплушки:

"Люди, человеческие ноги, руки, головы, животы, спины, человеческий навоз, — люди, обсыпанные вшами, как этими людьми, — теплушки... Люди едут неделями. Все эти люди давно уже потеряли различие между ночью и днем, между грязью и чистотой, и научились спать стоя, сидя, вися. В теплушке вдоль и поперек в несколько ярусов настланы нары, и на нарах, под нарами, на полу, на полках, во всех щелях, сидя, стоя, лежа, притихли люди... Воздух в теплушке изгажен человеческими желудками и махоркой. Ночью в теплушке темно, двери и люки закрыты. В теплушке холодно, в щели дует ветер. Кто-то храпит, кто-то чешется, теплушка скрипит, как старый рыдван. Двигаться в теплушке нельзя, ибо ноги одного лежат на груди другого, а третий заснул над ними и его ноги стали у шеи первого. И все-же двигаются... Человек, у которого, должно быть, изъедены легкие, инстинктивно жмется к двери, и около него, отодвинув дверь, люди, мужчины и женщины, отправляют естественные свои потребности, свисая над ползучими шпалами или приседая..."

Я вспомнил об этом пильняковском поезде "№ пятьдесят-седьмой смешанный" в 1936 году, когда вышло в свет "Возвращение из СССР" Андре Жида, где тоже говорится о поезде:

"От имени Союза Советских Писателей, Михаил Кольцов предоставил в наше распоряжение специальный, весьма комфортабельный вагон. Сверх всякого ожидания, мы, все шесть, распо-

ложились в нем с нашим спутником-переводчиком. Кроме наших купе с кушетками в вагоне был также салон, в котором нам сервировали еду. Лучше не могло быть. Но что нам очень не понравилось, это невозможность общения с другими пассажирами поезда. В конце концов мы добились, чтобы двери нашего вагона открылись, и сразу же мы вошли в контакт с нашими очаровательными соседями. То была группа комсомольцев. Их вагон был слишком узок: в нем было несносно жарко в тот день, скученные там вплотную, один к другому, комсомольцы положительно задыхались; это было очаровательно... Сразу же завязался оживленный разговор. Но так как в их вагоне дышать было нечем, мы пригласили десяток из них в наш вагон, где вечер закончился песнями и даже народными танцами, поскольку размеры нашего салона это допускали".

Десять лет спустя, в 1946 году, когда мне пришлось принять участие в создании французского фильма "Пасторальная симфония", по роману Андре Жида, я познакомился с этим писателем в кинематографической студии и даже успел сделать с него там (незаконченный) портретный набросок. Разговорившись о "Возвращении из СССР" и, в частности, о выше описанном поезде, я сказал, что приехавшему во Францию *советскому* писателю Союз Французских Писателей вряд ли смог бы предоставить отдельный вагон с салоном, в котором Сергей Лифарь мог бы репетировать свои балеты. Я сказал также, что духота и теснота в комсомольском вагоне могли показаться "очаровательными" Андрэ Жиду и его спутникам потому, что они имели возможность тотчас-же вернуться в свой "салон", но что та же теснота и духота вряд-ли нравились комсомольцам. Кроме того я спросил: если *комсомольцы,* т. е. юные члены и кандидаты коммунистической партии и, следовательно, пассажиры *привилегированные,* были, как сардинки, набиты в слишком узком и душном вагоне, то в каких условиях ехали в том же поезде *беспартийные* советские граждане? И я рассказал Жиду о пильняковских страницах.

— Да, — признался Жид, — в другие вагоны нас так и не пустили. Но я вполне доверяю Пильняку.

Пильняковский поезд и его теплушки — тоже из "Голого года": чистокровный, страшный Пильняк. От этого страшного необходимо было, конечно, избавить "нашу счастливую советскую действительность".

* * *

В 1933 году Борис Пильняк провел несколько дней в Париже, где был очень тепло встречен французской литературной средой, так, как к тому времени успели уже выйти из печати, на французском языке, наиболее сильные из его вещей: "Голый год", (изд. Галлимара, Париж, 1922 г.), "Красное дерево" (изд. Европа, Париж, 1928 г.), "Волга впадает в Каспийское море" (изд. Каррефур, Париж, 1931 г.) и другие.

Я виделся с Пильняком ежедневно — у меня, на улице Буало, в ресторанчиках за обедом, в кафе на Монпарнассе... Если Пильняк не знал, кто такой был Стасов, то он был очень хорошо знаком с произведениями Буало, и, помню, как-то целый вечер говорили о них в моем садике. Впрочем, разговор шел не только о писаниях Буало, но так-же о его парике, или — вернее — вообще о париках времени Людовика 14-го. Эти парики Пильняк называл "кустарниками на голове" (что вполне соответствовало действительности).

— Судя по колкому сарказму Буало, — сказал Пильняк, — его кустарник состоял главным образом из крапивы.

Мы много говорили о русской литературе — об Алексее Ремизове, о Евгении Замятине, о Константине Федине, которые тоже сиживали в моем садике, о Леониде Леонове, о Михаиле Зощенке.

* * *

Замятин писал о Пильняке:

"Среди московской литературной молодежи — Пильняк старший (он начал печататься еще до Февральской революции) и пока — самый заметный. Он явно посеян А. Белым, но, как всякой достаточно сильной творческой особи, — ему хочется поскорее перерезать пуповину, почему в посвящении к последней своей повести он пишет: *Ремизову — мастеру, у которого я был подмастерьем;* это — только инстинктивная самозащита от Белого.

"Ценно у Пильняка, конечно, не то, что глину для лепки он берет не иначе как из ям, вырытых революцией, и не его двухцветная публицистика, но то, что для своего материала он ищет новой формы и работает одновременно над живописью и над архитектурой слова; это — у немногих.

"В композиционной технике Пильняка есть очень свое и новое — это постоянное пользование приемом смещения плоскостей. Одна сюжетная плоскость — внезапно, разорванно — сменяет-

ся у него другой, иногда по нескольку раз на одной странице. Прием этот применялся и раньше — в виде постоянного чередования двух или нескольких сюжетных нитей (Анна плюс Вронский: Китти плюс Левин и т. д.), но ни у кого — с такой частотой колебаний, как у Пильняка: с постоянного тока — Пильняк перешел на переменный, с двух-трех-фазного — на многофазный. Удачнее всего — это в одной из первых его повестей ('Иван и Марья').

"В последних вещах Пильняка — интересна попытка дать композицию без героев: задача, параллельная Толлеровскому *Massemensch*. Поставить в фокусе толпу, массу — можно, так же, как можно стены отливать из бетонной массы вместо того, чтобы складывать из отдельных кирпичей. Но для отливки бетонных стен — нужен каркас. А у Пильняка никогда не бывает каркаса, у него сюжеты — пока еще простейшего, безпозвоночного типа, его повесть или роман, как дождевого червя, всегда можно разрезать на куски — и каждый кусок, без особого огорчения, поползет своей дорогой. Вот почему пока не удалась ему попытка сконструировать бессюжетно — безгеройную повесть ('Третья столица'): как автор ни подчеркивает *героев нет* — а повесть все-таки оказывается не из бетона, а из кирпичей, не из человеческой массы, а из людей.

"Языка нашей эпохи — быстрого и острого, как кол, — Пильняк, кажется, еще не услышал: в его вещах, особенно последних — синтаксис карамзинский, зыбучие пески периодов. Читать их вслух — мог бы только воздушный насос: никакого человеческого дыхания не хватит. Может быть, чтобы укрепить эту периодическую топь, автор прибегает к разным эпатантным типографским трюкам — которые после таких же трюков и Белого едва ли кого эпатируют. Я помню: один модерный дирижер в городе Пензе рассаживал оркестрантов разными этакими ромбиками, ступеньками и полукругами, чтобы сыграть попурри из *Демона*. Но ведь у Пильняка — не попурри, у него есть слова, есть оригинальный композиционный прием — и пензенство его вещи только портит..."

* * *

В своем письме в "Литературную Газету", напечатанном 7 октября 1929 года, и которое я воспроизвел в предыдущей статье, Замятин упомянул об осуждении "братьями-писателями" не только его самого, но и Бориса Пильняка. Чтобы не задерживаться на

аналогичных случаях, я приведу здесь только заметку, посвященную Борису Пильняку в "Малой Советской Энциклопедии" 1930 года:

"Пильняк, современный писатель. Приобрел известность повестью "Голый год" (1922), где он изобразил по преимуществу обреченных людей, классы общества, которые Октябрьская революция смела с лица земли. Самую революцию он понял не как интернациональное движение рабочего класса, а как движение национальное, и толковал ее в славянофильском народническом духе. Особенности его творчества, в котором чувствуется веянье А. Белого, отсутствие стройной композиции и фабулы, отрывистое, беспорядочное изложение. Политическая беспринципность этого представителя буржуазной интеллигенции резко сказалась в его повести 'Красное дерево', обывательски тенденциозное искажение происходящего в СССР социалистического строительства и издание этой повести заграницей вызвало возмущение всей советской общественности".

История, как мы видим, повторяется с тончайшим однообразием. Меняются только имена их героев: сегодня — Замятин, завтра — Пильняк, послезавтра — Бабель, потом — Пастернак и сколько еще других имен, до Нарицы (Нарымов) включительно.

В тсй же Энциклопедии, на год раньше или годом позже, Пильняка упрекали в том, что "сочувствуя жертвам строительства", он одновременно как бы "опорачивал строительство, давая понять, что можно было бы обойтись без жертв".

Впрочем, уже в 1924 году, П. С. Коган, президент Академии Художественных Наук (Москва), писал о Пильняке, не отрицая, что он "в короткое время завоевал громкую известность":

"Писатель нервный, писатель беспорядочных, моментальных снимков, художник каких-то бьющих в глаза мельканий. Пильняк обращен к прошлому скорее, чем к будущему. Его взору открыты не столько кожаные куртки, люди со стальной волей, без колебаний идущие к цели, сколько искалеченные остатки прошлого, раздавленные беспощадным колесом истории, обломки знатных фамилий, потерпевшие крушение интеллигенты, неврастеники и алкоголики, ищущие спасения в угаре мистических и половых одурений" ("Советская Культура", изд. "Известий ЦИК и ВЦИК", Москва, 1924).

Впоследствии имя Пильняка исчезло из "Советской Энциклопедии".

* * *

Борис Пильняк уезжал из Парижа в Америку.

— Ненадолго, — сказал он мне, — скоро в Коломну.

— Не торопитесь, — ответил я.

Пильняк уезжал на новом трансатлантическом пароходе "Нормандия", только что побившем все имевшиеся до того рекорды скорости. Этим успехом "Нормандия" была обязана акводинамической линии киля, изобретенной *русским* инженером-кораблестроителем Юркевичем, личным другом Евгения Замятина, у которого я раз или два встречался с Юркевичем. Меня очень интересовала "Нормандия", и я поехал провожать Пильняка в Гавр. Пароход, по тому времени, имел, действительно, весьма величественный вид, и мы стали его осматривать во всех доступных нам подробностях. Акводинамического киля, конечно, мы не видели. Но чрезвычайный комфорт кают, роскошь салонов, простор палуб — произвели на нас очень сильное впечатление. Одна неожиданная деталь нас особенно удивила: салоны были мастерски расписаны... русским художником Александром Яковлевым. Осмотр парохода и, в особенности яковлевских фресок, затянулся довольно долго, и, когда я взглянул на часы, то вспомнил, что в эти минуты "Нормандия" должна была уже отчаливать от пристани. Поцеловавшись с Пильняком, я едва успел выбежать из руссейшей "Нормандии" на пристань Нормандии подлинной.

Я — с пристани, Пильняк — с парохода помахали друг другу руками. Так мы расстались навсегда.

Зная, что Пильняк непременно вернется в Советский Союз, и потому — неуверенный в его дальнейшей судьбе, я все-же никак не мог тогда подумать, что мой друг, честнейший Пильняк, будет однажды расстрелян в качестве японского шпиона (!).



Исаак Бабель

Исаак Бабель

Пильняк многоречив,
А Бабель слишком краток.
На всех московских
Есть особый отпечаток.
«Огонек» (28-30 год)

С кем я был более близок — с Борисом Пильняком или с Исааком Бабелем? Мне трудно на это ответить. Во всяком случае, несмотря на очень тесную дружбу, я и с тем и с другим остался на "вы". С Бабелем, как это ни странно, я познакомился только в Париже, в 1925 году, как-то вечером, у Ильи Эренбурга: то-ли за чаепитием, то-ли за винопитием.

В противоположность многим русским писателям и поэтам нашего времени, часто мрачневшим, Исаак Эммануилович Бабель был неизменно весел, смешлив, молод. Мы целыми днями блуждали по Парижу, развлекались на бульварных ярмарках, кувыркались на качелях, стреляли — почти без промахов! — в гипсовые трубочки и, конечно, толкались на Монпарнассе.

Вскоре же после нашей первой встречи у Эренбурга, Бабель стал одним из самых частых моих гостей, "завсегдатаев". Придет на улицу Буало, позвонит и спросит в приоткрытую дверь:

— Разрешается заглянуть к старосветским помещикам?

Старосветские помещики, то-есть — моя жена и я, — всегда бывали очень рады появлению Бабеля. Его жена, Евгения Борисовна, женщина чрезвычайно высокой культуры, но постоянно занятая семейными заботами, приходила значительно реже, чем ее муж. Наши беседы почти всегда заканчивались прогулками.

— Пойдем, посмотрим? — спрашивал Бабель.

В Париже всегда было что посмотреть. Но Бабель в особенности интересовался живописью, а вернисажи художественных выставок устраивались в Париже по два, по три раза в неделю. Я много раз бывал с Бабелем на выставках и даже — в музеях. О живописи Бабель говорил со мной гораздо чаще, чем о литературе. В живописи его интересовали главным образом французский импрессионизм и истоки беспредметного, абстрактного искусства. Импрессионизм привлекал Бабеля своей интимностью, непринужденностью, уютностью.

— Импрессионизм, — сказал он однажды, беседуя о Ренуаре, — это — что-то такое успокоительно-пестренькое!

Эти слова меня удивили неожиданной правдивостью определения, даже с технической стороны. И не только по отношению к Ренуару: посмотрим на холсты Клода Монэ, Дега, Писсаро, Сислея, Берты Моризо, или их последователей — Сера, Синьяка, Вюйара, Боннара, до нашего Пуни включительно.

* * *

Выдержки из текста, посвященного Бабелю в "Советской Энциклопедии":

"Бабель, Исаак Эммануилович (р. 1894), сын одесского торговца. Первые рассказы Б. появились в 1916, но расцвет его литературной деятельности падает на 1923-1924. Творчество Б. очень невелико по объему, основной жанр его новеллы: 'Одесские рассказы' (сюда же относятся кино-сценарий 'Беня Крик' и пьеса 'Закат'), сб. 'Конармия' — впечатления от похода, сделанного Бабелем в 1920 г. с армией Буденного, и автобиографические рассказы 'История моей голубятни'. Выходец из еврейской мелкой буржуазии, придавленной царским режимом, Б. в своем творчестве дал своеобразный вариант мелкобуржуазного восприятия революции. Эстет с повышенным интересом ко всем красочным проявлениям человеческой личности, склонный к абстрактному интеллигентскому гуманизму и романтизму, влачащий через всю жизнь и творчество мучительное ощущение своей интеллигентской слабости, Б., преклоняясь перед революционной героикой, видит в революции все же глав. обр. стихию и принимает ее не без страха. В его изображениях конноармейцев-буденновцев, как и одесских налетчиков, восхищение и ужас перед силой и стихийной удалью подернуты скептической иронией интеллигента, что создает оригинальную смесь героики с юмором...

"Классовая действительность разбивает романтические настроения; отсюда — недоумение Б. перед пролетарской революцией и скептицизм. Основной смысл революции и ее движущие силы ему неясны...

"Стремясь соблюсти некоторое расстояние между собой и тягостной действительностью, грозящей растоптать его личность, Б. отходит и от общественности, идет по пути индивидуализма... Однако, было бы глубокой несправедливостью к писателю и одновременно искажением фактов представлять произведения Б. пародией на действительность".

Так писалось в самом начале тридцатых годов.

Несколько раньше, в 1925 году, довольно популярный тогда литературный критик, Г. Лелевич, писал в своей книге "На литературном посту":

"Никто не передал еще так в художественной литературе буденновцев и их героизм, с их инстинктивной революционностью, с их бесшабашным, партизанским, казацким духом. Ни малейшей идеализации! Напротив, сплошь и рядом — тонкая усмешка, и в то же время впечатление огромной революционной мощи. Чего стоит, например, рассказ 'Соль', этот безусловный шедевр... Как бы там ни было, фрагменты из книги 'Конармия' останутся навсегда ярким образцом действительности, а не мнимой революционной литературой".

"Следует, однако, оговориться, — писал там же Г. Лелевич, — что пока еще рано признать Бабеля пролетарским писателем".

Что же касается самого Буденного, командира "Первой Конной", то он придерживался гораздо более определенного мнения о "Конармии" Бабеля и даже опубликовал в журнале "Октябрь" двухстраничную статью, где, обрушиваясь на Бабеля, с гневом объявлял, что даже название книги — "Конармия" — есть название спекулятивное, и что вся эта книга — ничто иное, как "небылица, грязь, ложь, вонюче-бабье-бабелевские пикантности".

Мнения, как полагается, расходятся. Лично я перечитал "Конармию" (и "Историю моей голубятни") по крайней мере раза три, как и "Голый год" Пильняка.

* * *

Среди множества писем Бабеля, сохранившихся у меня, я приведу здесь (в хронологическом порядке) лишь немногие из них, так как часто они служили только назначению места, дня и часа наших свиданий.

Пример:

"31-12-27

Дорогой Юрий Павлович.

Итак — мы с Членовым[1] у Вас сегодня. Прилагаем ассигнации.

Ваш И. Бабель".

Или:

"20-1-28

Дорогие соотечественники,

В понедельник я у Вас буду, в воскресенье тоже постараюсь

---

[1] С. Членов, юрисконсульт советского полпредства в Париже. Вернувшись в СССР, он был там «ликвидирован» в период сталинских «чисток».

придти. Напоминаю о том, что завтра в 6 ч. вечера к нам придут некоторые советские граждане. Если сможете урвать часок — приходите.

Ваш И. Бабель".

Дальше:

"1-3-28

Дорогая чета.

Как Вам известно, я хворал. Теперь оправляюсь. Только на роже остались следы лихорадки — гнуснейшего вида прыщи. В воскресенье припаду к Вашим стопам.

Получил от актеров телеграмму о том, что генеральная репетиция прошла с успехом.[2] Телеграмма составлена в бурных выражениях — но я не доверяю и хорошо делаю.

Ваш И. Бабель".

"2-6-28

Дорогой Юрий Павлович. Мы с Евг. Борис. завтра утром хотим уехать в Бретань на 3-4 дня, подыскать себе домишко на лето. Сосинский может на это время достать для нас очень хороший Ситроен за цену 250 фр. за три дня, 300 фр. за четыре дня. Он и сам поедет с нами. Комбинация заманчивая и недорогая. Не желаете ли присоединиться к нам? Сосинский зайдет ко мне сегодня за ответом в 7 ч. вечера. Если хотите приходите и Вы. Я твердо решил ехать. Ничего дешевле не придумаешь, да и с Сосинским[3] ехать удобно — если поломка какая приключится, он починит. Итак, жду Вас. Пламенный, нежнейший привет Валентине Ивановне.

Ваш. И. Бабель".

"Париж, 28-6-28

Дорогой Юрий Павлович. Целую неделю ждал от Вас письма. Отчаявшись получить его, я принял приглашение одного замечательного француза приехать к нему погостить. Выезжаю туда (в Нарбонн — чудесное, говорят, место) завтра, пробуду там дня четыре, а потом, друг мой, надо ехать к маме в Брюссель. В Брюсселе я тоже пробуду недолго и тогда бы можно дернуть к морю. Но Вы-то как долго останетесь в Saint-Marc? Как Вам там живется? Работаете ли? Напишите мне, не откладывая, для

---

[2] Пьеса Бабеля «Закат».

[3] Вл. Бр. Сосинский, литературный критик и писатель: «Улыбка на затылке», «Срубленная ель», «Устирсин» и др. Печатался в зарубежных сборниках «4 + 1», «Кочевье»... Работал, в Париже, в советском торгпредстве. Принимал участие в редактировании издания "La vie économique de Sovietes". Сейчас живет в СССР.

того, чтобы я мог сообразить — застану ли я Вас еще в Saint-Marc после поездки моей в Брюссель. Чорт Вас дернул так долго молчать. Вместо Нарбонн я поехал бы к Вам!.. Но теперь отказаться нельзя, за мной пришлют автомобиль и пр..

В Париже жара и лето в цвету. Душа просит моря и солнца, но такое время настало для нас, что душу что ни день надо осаживать. Будьте веселы и безмятежны. Е. Б. кланяется от бела лица до сырой земли.

Ваш И. Бабель".

Однако, в Бельгии Бабелю пришлось пробыть значительно дольше, чем он предполагал: с 4 июля до 25 августа. Из Брюсселя он и "дернул к морю", но только — не ко мне в Saint-Marc, а к Северному морю, откуда я и получил следующее письмо:

"14-7-28
St-Idesbald, Belgique
Дорогие собратья. Обосновались всем семейством на берегу Северного моря в un petit trou, pas trop cher, в 25 км. от Остендэ. Погода все время самая что ни на есть несоответствующая — холодище и ветрило, свистящий ветер, как в пьесах Ибсена, — но теперь стало подходящее, чего и Вам желаем. Пробудем в этой ублюдочной стране до 25/8, после каковорo срока надеемся прижать к нашим сердцам Ваши... как-бы сказать, груди...

И. Бабель.

Да, это Вам не тропики! Привет. Е. Бабель".

Прижаться нам друг к другу удалось, однако, несколько позже, так как, в день возвращения Бабеля в Париж, я находился в больнице. Через 36 лет после этого, я прочел в воспоминаниях о Бабеле, написанных нашим общим другом Львом Никулиным ("Годы нашей жизни", журнал "Москва", 1964, № 7) письмо, полученное им из Парижа от Бабеля и датированное 30-8-1928 года, письмо, которым я был очень тронут. Бабель писал:

"...Из новостей — вот Анненков тяжко захворал, у него в нутре образовалась туберкулезная опухоль страшной силы и размеров. Позавчера ему сделали операцию в клинике, где работал когда-то Дуайен.[4] Мы очень боялись за его жизнь, но операция прошла как-будто благополучно. Доктора обещают, что Ю. П. выздоровеет. Бедный Анненков, ему пришлось очень худо. Пошлите ему в утешение какую-нибудь писульку".

---

[4] Знаменитый французский хирург начала нашего века.

Когда, через несколько дней, меня перевезли из клиники ко мне домой, на улицу Буало, произошло мое "прижатие" с Бабелем. Но еще через неделю, я должен был уехать, на долгий срок (отдых), к Средиземному морю, где меня догнала очень милая "писулька" Никулина.

В том же письме к Никулину, Бабель говорил также о своей новой поездке в СССР:

"В Россию поеду в октябре. Где буду жить, не знаю, выберу место поглуше и подешевле. Знаю только, что в Москве жить не буду. Мне там (в Москве) совершенно делать нечего... Я сейчас доживаю здесь последние дни и целый день шатаюсь по Парижу — только теперь я в этом городе что-то раскусил..."

Когда я вернулся с юга в Париж, Бабель был уже в Советском Союзе. Вот две открытки, присланные им оттуда:

"Киев- 28-10-28

Милые друзья мои. ОЧЕННО превосходно живу в Киеве. Правда, квартира отведенная мне лишена всяких удобств, и другой, более требовательный человек — роптал бы, но бодрого состояния моего духа никому, даже Буденному, поколебать не удастся. Пишу эту цидульку для того, чтобы сказать Вам, что я с благодарным счастливым чувством вспоминаю наши посиделки. Скоро напишу подробнее.

Ваш И. Бабель.

Адрес: Киев, Главн. Почтамт, до востреб."

"23-3-29

Из курной избенки на окраине Киева — меня понесло в Ростов, оттуда в Кисловодск. Что дальше со мной будет — не знаю, пустился во все тяжкие. Пойду сегодня в духан, съем шашлык и выпью красного вина за Ваше здоровье.

Будьте веселы, здоровы, благополучны.

Любящий Вас И. Б."

В начале 1931 года Бабель снова во Франции, в одном из отдаленных парижских предместий. Оттуда — письмо:

"26-3-31

Дорогие и непоколебимые члены родных профсоюзов. Приехал на два дня в город и не успел зайти ни к Вам, ни в полпредство... Я думаю, что никакого бесчестья не будет, если Ю. П.

(неизвестно почему сидящий в Париже, в то время, как в России идет стройка и люди, бодрясь, лазают по лесам) позвонит. Я приеду дня через три и припаду к Вам — очень приятно видеть Ваши лица, озаренные жаждой строительства и, вообще, неопределенной какой-то жаждой!..

И. Б."

Вскоре Бабель приехал опять в Париж, но с середины 1932 года в наших встречах произошел довольно долгий перерыв.

Неожиданная записка Бабеля:

"14-10-32

Дорогие соотечественники. Я исчез, п. ч. у меня множество забот. Приходите к нам пожалуйста, в воскресение часов в девять вечера. Очень будем Вас ждать.

Ваш И. Бабель."

Наши встречи вновь стали еженедельными или еще более частыми. Впрочем, случались и небольшие перерывы. В настроениях Бабеля, за истекшие месяцы, произошли значительные перемены. Правда, он продолжал говорить балагурным языком, но темы бесед стали другими. Последнее пребывание в Советском Союзе и все возраставшее там подчинение творчества требованиям и инструкциям власти окончательно разочаровали Бабеля. Писательство в рамках "казенной советской идеологии" становилось для него все более нестерпимым, а как жить без этого — он не знал.

В письме от 11-11-32, Бабель признался мне:

"Mon très cher ami. По глупости моей я живу худо. Меня терзают нудными приемами, требованиями выступать и сочинять дурацкие статьи. Сего числа я рассвирепел и решил в ближайшие два дня стать свободным гражданином. Пишу об этом потому, что очень хочу Вас видеть и никак не могу дорваться до хороших людей. В понедельник уговоримся о том, когда нам встретиться.

Ваш И. Бабель".

Мы встретились. Разговор был исключительно на тему: как быть?

— У меня — семья: жена, дочь, — говорил Бабель, — я люблю их и должен кормить их. Но я не хочу ни в каком случае, чтобы они вернулись в советчину. Они должны жить здесь на

свободе. А я? Остаться тоже здесь и стать шофером такси, как героический Гайто Газданов? Но, ведь, у него нет детей! Возвращаться в нашу пролетарскую революцию? Революция! Ищи-свищи ее! Пролетариат? Пролетариат пролетел, как дырявая пролетка, поломав колеса! И остался без колес. Теперь, братец, напирают Центральные Комитеты, которые будут почище: им колеса не нужны, у них колеса заменены пулеметами! Все остальное ясно и не требует комментариев, как говорится в хорошем обществе... Стать таксистом я, может быть, и не стану, хотя экзамен на право управлять машиной я, как Вам известно, уже давным давно выдержал.[5] Здешний таксист гораздо свободнее, чем советский ректор университета... Шофером или нет, но свободным гражданином я стану...

Письмо от 18-1-33 года:

"Дорогой Ю. П. Очень сожалею, что не застали меня. Давайте условимся так — sauf contre-ordre: я приду в понедельник часов в 4-5. Если захотите — сделаем balade.

В. И. огромный поклон.

Ваш И. Б."

"Balade" мы совершили в моей машине и, конечно, наткнулись на ярмарочные палатки, карусели, качели и пр.; стреляли из ружей, смотрели в бродячем цирке полуголых акробаток, слушали диски Мистангетт и Мориса Шевалье...

— Balade должна продолжаться! — твердо заявил Бабель, — крышка! Одной Франции мне уже не достаточно, а других стран я еще толком не знаю! Пора!

Письмо от 11-3-33:

Дорогой Ю. П.

На улице стоит проклятый мороз и не дает работать, сплю плохо, а работать надо не только для души, но и для заработка, который, как известно, на чужой стороне дается трудно. Я надеюсь, что через несколько дней плохая моя жизнь кончится, и мы ознаменуем с Вами начало новой, хорошей. Как только еле случится — прибегу к Вам, надо думать, в середине будущей недели. В. И. кланяюсь *несчетно раз.*

Ваш И. Б."

---

[5] Это верно. У меня сохраняется письмо Бабеля от 11-6-28 года, где он говорит, что у него «в среду экзамен и надо-бы повторить пройденное».

В середине следующей недели Бабель, действительно, забежал ко мне, но его хорошая жизнь еще не началась, что тем не менее, не помешало нам хорошо пообедать в маленьком ресторанчике, поспорить о литературе и, даже — сходить в кинематограф. "Хорошая" жизнь пришла месяца через полтора, и я получил от Бабеля записку из Рима (20-5-33):

"Дорогой Юрий Павлович,
От Рима у меня головокружение. Ну и город...
Кланяюсь
Ваш И. Б."

Италия, конечно, чудо. И далеко — не только один Рим. За Римом последовали другие чудеса: Сиена, Флоренция. Но хорошая жизнь, как писал Бабель, "на чужой стороне дается трудно". Истощив свои карманы, Бабель довольно скоро вернулся в Париж. Был август. Я жил тогда в Бретани, куда Бабель написал мне:

"24-7-1933
Дорогой, mon très cher, Ю. П.
Странный вызов из Москвы. Еду в самых драматических обстоятельствах, без денег, в долгах. Возможно, что до отъезда не придется увидеться. Невыразимо жалею об этом.

Живите без меня хорошо. Не забывайте без меня Евгении Борисовны.

Целую Вас. Рад, что еду в Москву. Все остальное горько и смутно.

Напишу по приезде.
Всем сердцем любящий Вас И. Б."

Это пребывание Бабеля в Париже и, вообще, заграницей, оказалось последним, как и приведенное выше письмо ко мне: я больше никогда не получил от него ни одной строчки.

* * *

11-го мая 1939-го года Исаак Бабель был арестован в Москве. В 1940-м году он был осужден (за какие грехи?) сталинским военным судом и кончил свои дни в концентрационном лагере, 17-го марта 1941-го года. Существует, впрочем, и другая, еще более

драматическая версия его кончины: Бабель был расстрелян в Москве, в застенках Лефортовской тюрьмы.

После смерти Сталина, в 1954-м году, Бабель был *частично* реабилитирован. У меня имеется фотокопия этого постановления:

"Военная Коллегия
Верховного Суда Союза ССР
23 декабря 1954 г.
№ 4В — 011441/54
Москва, ул. Воровского, д. 13

Дело об обвинении Бабеля Исаака Эммануиловича пересмотрено Военной Коллегией Верховного Суда СССР 18 декабря 1954 года.

Приговор Военной Коллегии от 26 января 1940 года в отношении Бабеля И. Э. по вновь открывшимся обстоятельствам отменен и дело о нем за отсутствием состава преступления прекращено.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВОЕННОЙ КОЛЛЕГИИ
ВЕРХОВНОГО СУДА СССР
ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ ЮСТИЦИИ
— А. Чепцов

Гербов. печать
Военной Коллегии
Верхсуда СССР"

В 1960 (или — в 1961) году, "осуждение" Бабеля было вновь рассмотрено военным (на этот раз — хрущевским) судом, признано недействительным и окончательно аннулировано. Произведения Бабеля снова разрешены к печати.

* * *

Упомянутые выше воспоминания о Бабеле, написанные 23 года спустя после его гибели, Лев Никулин заканчивает такими словами:

"В этом году в июле Бабелю исполнилось бы семьдесят лет. И если бы я не написал посвященных ему страниц, меня бы томило сознание невыполненного долга".

Я вполне понимаю Никулина.



Михаил Зощенко

Михаил Зощенко

Однажды, в одну из наших парижских бесед на литературные темы, я спросил Бабеля, кого из современных советских писателей он считает наиболее интересным? Бабель вдруг расхохотался и произнес:

— Зощенку.

Затем, совершенно серьезно и даже — с оттенком раскаяния добавил:

— Я совсем не потому засмеялся, что назвал имя Зощенки, а потому, что в моей памяти сразу всплыли некоторые вещицы Зощенки: это они вызвали мой смех...

* * *

Мне чрезвычайно приятно вернуться сейчас на несколько минут в те годы (1919-1924), когда я встречался с Зощенкой, юным, талантливым, своеобразным и мужественным писателем.

Наши встречи происходили больше всего в петербургском Доме Искусств — центр литературной и художественной жизни нашей бывшей столицы. Впрочем, было бы неправильным сказать, что мы там "встречались": мы проводили там время. Мы часто приходили туда в два часа пополудни и уходили в два часа пополуночи. Художники появлялись в Доме Искусств гораздо реже. Я, Николай Радлов, Мстислав Добужинский, Владимир Лебедев и Казимир Малевич были, пожалуй, исключениями. Но писательская "семья" была в те годы, действительно, семьей. Я этого никогда не наблюдал до революции и не видел заграницей. Собрания, собрания, собрания. То здесь, то там. Каждый день — где-нибудь все вместе. Доклады, конференции, прения, чтения, смех, ругань, снова смех, споры, иногда — отчаянные споры, — о Сервантесе, о сыпняке, о Достоевском, о холере, о жаренных цыплятах... да, да: о жаренных цыплятах. Я помню, как Зощенко сказал, однажды, что жаренные цыплята научились, повидимому, здорово летать, так, что их теперь нигде не поймаешь. Меньше всего говорили на политические темы, несмотря на переживаемый "исторический момент". Помню, так-

же, как Зощенко, произнес чуть-ли не целую речь о значении в нашей жизни женских чулок, даже — шерстяных и заштопанных, а также — подвязок, и попросил одну из студисток Дома Искусств доказать это на примере, "приподняв юбченку доверху". Молоденькая студистка засмеялась и убежала из комнаты. Замятин потребовал, чтобы Зощенко немедленно привел бы основа студистку и, при всех, извинился бы перед ней. Зощенко выбежал в коридор и, вернувшись со студисткой торжественно встал перед ней на колени, скользнув рукой по ее чулку...

Активный член молодой писательской группы "Серапионовы Братья", основанной, как он говорил, их "путеводителем", Евгением Замятиным, Зощенко, скромный и даже — застенчивый (несмотря на редкие вспышки, вроде только что здесь рассказанной мною), невысокого роста, никогда не расстававшийся с живописной табакеркой времен Екатерины Великой, сразу же выделился из этой группы своим редким и едким литературным остроумием и очень быстро привлек к себе внимание читателей. Независимо от этого, Зощенко пользовался большим успехом среди женщин и был всегда окружен молодыми девушками интеллигентской среды. Смущенно Зощенко говорил, что им, вероятно, больше всего нравится его табакерка. Опрятно одетый, коротко подстриженный и всегда чисто выбритый, Зощенко никак не походил на представителя писательской богемы, и его можно было скорее принять за молодого служащего в каком-нибудь административном ведомстве.

Тихий, мало разговорчивый, Зощенко был полон внутренних противоречий. Если произведения Зощенки непременно вызывали в читателе смех, то самого Зощенку это весьма удивляло. Както раз, в разговоре со мной, он признался, что этот читательский смех его глубоко огорчает, так как в его вещах, за словесным, формальным юмором скрывается трагическая сущность сегодняшней советской действительности. Больше того: он говорил, что в его передаче, *помимо его воли,* именно трагическая или, по меньшей мере, печальная сторона жизни становится комической и вызывает смех, вместо слез, ужаса, или отвращения.

Зощенко писал, что в его рассказах "нет ни капли выдумки. Здесь, — продолжал он, — все — голая правда. Я решительно ничего не добавил от себя. Письма рабочих корреспондентов, официозные документы и газетные заметки послужили мне материалом. Мне кажется, что именно сейчас существует много людей, которые довольно презрительно относятся к выдумке и писательской фантазии. Им хочется увидеть настоящую, под-

линную жизнь, а не ту, которую подают с гарниром писатели".

И Зощенко утверждал, что в его рассказах — "нет писателя" и "нет писательской беллетристики".

* * *

Евгений Замятин, "путеводитель", относился к Зощенке с большим доверием. Уже в 1929 году, говоря о Серапионовых Братьях, Замятин писал:

"Родившаяся от петербургского Дома Искусств группа Серапионовых Братьев — сперва была встречена с колокольным звоном. Но теперь — лавровейшие статьи о них сменились чуть что не статьями уголовного кодекса: по новейшим данным оказывается, что у этих писателей — ломанного гроша за душой нет, что они — волки в овечьей шкуре и у них — неприятие революции. Серапионовы Братья — не Моцарты, конечно, но Сальери есть и у них, и все это, разумеется, чистейший сальеризм: писателей, враждебных революции, в России сейчас нет — их выдумали, чтобы не было очень скучно. А поводом послужило то, что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка.

"Впрочем, Серапионовы Братья — вовсе не братья: отцы у них разные, и это никакая ни школа и даже не направление: какое же направление, когда одни правят на восток, а другие на запад? Это просто встреча в вагоне случайных попутчиков: от литературных традиций вместе им ехать до первой узловой станции...

"Зощенко — за одним столом с Никитиным и Всеволодом Ивановым: они объедаются одним и тем же — узорчатыми, хитро расписанными пряниками из слов. Но никакого кувырканья, как у Никитина, никакой прожорливой неразборчивости, как у Всеволода Иванова, — у Зощенко нет. Из всей петербургской литературной молодежи — Зощенко один владеет безошибочно народным говором и формой сказа (так же, как из москвичей — Леонов)... Такое — сразу точное и законченное — мастерство всегда заставляет бояться, что автор нашел для себя свой un petit verre. Но превосходные, еще не печатавшиеся литературные пародии Зощенки и его небольшая повесть 'Аполлон и Тамара', построенная на острой грани между сентиментальностью и пародией на сентиментальность — дают основание думать, что диапазон автора может быть шире сказа..."

Надежды Замятина полностью оправдались, и слава Зощен-

ки разрасталась с каждым днем. Но, вполне заслуженно разрастаясь, она все определеннее выдвигала в его творчестве на первый план элементы сатиры и юмора. Для меня, Зощенко, как писатель, является своего рода новым первичным Чеховым: Чехонте. Несмотря на разницу в эпохах, родство Зощенки с Чехонте мне кажется очевидным.

Особенно требовательный к себе, Зощенко должен был, в конце концов, примириться с таким пониманием своего творчества и, в 1927 году (когда я уже жил заграницей) он написал статью "о себе, о критиках и о своей работе" в несколько компромиссной форме.

"Относительно моей литературной работы, — говорил он, — сейчас среди критиков происходит некоторое замешательство.

"Критики не знают куда собственно меня причалить — к высокой литературе или к литературе мелкой, недостойной, быть может, просвещенного внимания критики.

"А так как бóльшая часть моих вещей сделана в неуважаемой форме — журнального фельетона и коротенького рассказа, то и судьба моя обычно предрешена.

"Обо мне критики обычно говорили, как о юмористе, о писателе, который смешит и который ради самого смеха согласен сделать чорт знает что из родного русского языка.

"Это, конечно, не так.

"Если я искажаю иногда язык, то условно, поскольку мне хочется передать нужный мне тип, тип, который почти что не фигурировал раньше в русской литературе.

"А относительно мелкой литературы, я не протестую. Еще неизвестно, что значит сейчас мелкая литература.

"Вот, в литературе существует так называемый социальный заказ. Предполагаю, что заказ этот в настоящее время сделан неверно.

"Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой.

"Видимо, заказ этот сделан каким-нибудь неосторожным издательством. Ибо вся жизнь, общественность и все окружение, в котором живет сейчас писатель — заказывают, конечно же не красного Льва Толстого. И если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой, мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции.

"Я взял подряд на этот заказ.

"Я предполагаю, что не ошибся.

"В высокую литературу я не собираюсь лезть. В высокой литературе и так достаточно писателей.

“Но когда критики, а это бывает часто, делят мою работу на две части: вот, дескать, мои повести — это, действительно, высокая литература, а вот эти мелкие рассказики — журнальная юмористика, сатирикон, собачья ерунда, это не верно.

“И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой. И у меня нет такого тонкого подраспределения; вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а вот повесть для потомства.

“Правда, по внешней форме, повесть моя ближе подходит к образам так называемой высокой литературы. В ней, я бы сказал, больше литературных традиций, чем в моем юмористическом рассказе. Но качественность их, лично для меня, одинакова.

“А дело в том, что в повестях (“Сентиментальные повести”) я беру человека исключительно интеллигентного. В мелких же рассказах, я пишу о человеке более простом. И само задание, сама тема и типы диктуют мне форму.

“Вот отчего, так казалось бы резко, делится моя работа на две части.

“Но критика обманута внешними признаками.

“А беда вся в том, что последние два года, в силу некоторой усталости, отчаянной хандры и еженедельной обязательной работы, я ухитрился написать много плохих мелких вещей, которые на самом деле не поднимаются выше обычного журнального рассказа. Это еще больше сбивает критиков, которые с большой охотой и чтоб впредь не возиться со мной, загоняют меня чуть ли не в репортеры.

“Но я опять таки не протестую.

“Я только хочу сделать одно признание. Может быть оно покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, не подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере, сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысится во всех отношениях.

“Я только пародирую. Я временно заменяю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям.

“В больших вещах я опять таки пародирую неуклюжий, громоздкий (Карамзинский) стиль современного красного Льва Толстого или Рабиндраната Тагора, и сентиментальную тему, которая сейчас характерна. Я пародирую теперешнего интеллигент-

ского писателя, которого может быть и нет сейчас, но который должен бы существовать, если бы он точно выполнял социальный заказ не издательства, а той среды и той общественности, которая сейчас выдвинута на первый план...

"Еще я хотел сказать об языке. Мне просто трудно читать сейчас книги большинства современных писателей. Их язык для меня — почти карамзиновский. Их фразы — карамзиновские периоды.

"Может быть какому нибудь современнику Пушкина также трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы.

"Может быть единственный человек в русской литературе, который понял это — Виктор Шкловский. Он укоротил фразу. Он *ввел воздух* в свои статьи. Стало удобно и легко читать.

"Я сделал то же самое.

"Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. *Доступная бедным.*

"Может быть поэтому у меня много читателей".

Эта статья Зощенки весьма показательна. И именно потому, что Зощенко является подлинным *пролетарским* писателем, а не *чиновником* анти-пролетарской коммунистической партии, народившей новое богатое мещанство, — именно поэтому Зощенке становилось все труднее и труднее работать. В сороковых годах он подвергся неизбежной в таких случаях участи: он был исключен из Союза Писателей СССР, и его произведения были запрещены к печати. В советском понимании свободы подобные случаи, как здесь уже говорилось, мотивируются чрезвычайно просто:

"Постановлением ЦК ВКП (б) от 14-8-1946 года о журналах 'Звезда' и 'Ленинград', были подвергнуты критике рассказ Зощенки 'Приключения обезьяны' (1946) и повесть 'Перед восходом солнца' (1943)". (Сов. Энциклопедия, 1959 г.).

Только и всего. Ничего больше в "Советской Энциклопедии" по этому поводу не сообщается. Но я буду более подробен и приведу здесь некоторые выдержки из этого "постановления ЦК ВКП(б)" от 14 августа 1946 года, касающиеся М. Зощенки. Полный текст "постановления" был, в частности, опубликован в журнале "Культура и Жизнь", № 6 от 20 августа 1946 года, и потом вошел в сборник "Советский театр и современность", изданный Всероссийским Театральным Обществом (Москва, 1947 г.).

"ЦК ВКП(б) отмечает", — говорилось в "постановлении", —

“что издающиеся в Ленинграде литературно-художественные журналы ‘Звезда’ и ‘Ленинград’ ведутся совершенно неудовлетворительно... Грубой ошибкой ‘Звезды’ является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого чужды советской литературе. Редакции ‘Звезды’ известно, что Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безидейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. Последний из опубликованных рассказов Зощенко ‘Приключения обезьяны’ (‘Звезда’, №5-6 за 1946 г.) представляет пошлый пасквиль на советский быт и на советских людей. Зощенко изображает советские порядки и советских людей в уродливо карикатурной форме, клеветнически представляя советских людей примитивными, малокультурными, глупыми, с обывательскими вкусами и нравами. Злостно хулиганское изображение Зощенко нашей действительности сопровождается антисоветскими выпадами.

“Предоставление страниц ‘Звезды’ таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко, тем более недопустимо, что редакции ‘Звезды’ хорошо известна физиономия Зощенко и недостойное поведение его во время войны, когда Зощенко, ничем не помогая советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков, написал такую омерзительную вещь, как ‘Перед восходом солнца’, оценка которой, как и оценка всего литературного ‘творчества’ Зощенко, была дана на страницах журнала ‘Большевик’...

“Предоставление Зощенко активной роли в журнале, несомненно, внесло элементы идейного разброда и дезорганизации в среду ленинградских писателей. В журнале стали появляться произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада. Стали публиковаться произведения, проникнутые тоской, пессимизмом и разочарованием в жизни (стихи Садофьева и Комиссаровой). Помещая эти произведения, редакция усугубила свои ошибки и еще более принизила идейный уровень журнала...

“ЦК отмечает, что особенно плохо ведется журнал ‘Ленинград’ который постоянно предоставлял свои страницы для пошлых и клеветнических выступлений Зощенко...

“Всякая проповедь безидейности, аполитичности, *искусства для искусства* чужда советской литературе, вредна для интере-

сов советского народа и государства и не должна иметь места в наших журналах...

"Ленинградский горком ВКП (б) проглядел крупнейшие ошибки журналов, устранился от руководства журналами и предоставил возможность чуждым советской литературе людям, вроде Зощенко, занять руководящее положение в журналах. Более того, зная отношение партии к Зощенко и его творчеству, Ленинградский горком (т.т. Капустин и Широков), не имея на то права, утвердил решением горкома от 24-6 с. г. новый состав редколлегии журнала 'Звезда', в которую был введен и Зощенко... 'Ленинградская Правда' допустила ошибку, поместив подозрительную хвалебную рецензию Юрия Германа о творчестве Зощенко в номере от 6 июля с. г....

"ЦК ВКП (б) постановляет

"1. Обязать редакцию журнала 'Звезда', Правление Союза советских писателей и Управление пропаганды ЦК ВКП (б) принять меры к безусловному устранению указанных в настоящем постановлении ошибок и недостатков журнала, выправить линию журнала и обеспечить высокий идейный и художественный уровень журнала, прекратив доступ в журнал произведений Зощенко.

"2. Прекратить издание журнала 'Ленинград'".

* * *

Вслед за опубликованием этого (как говорилось в советской печати — "исторического") "постановления" ЦК ВКП (б), выступил с такими же обвинениями товарищ Андрей Жданов, насадитель "социалистического реализма". Доклад Жданова был опубликован в журнале "Культура и Жизнь", в № 10, от 30 сентября 1946 года.

Жданов говорил:

"Из постановления ЦК ясно, что наиболее грубой ошибкой журнала 'Звезда' является предоставление своих страниц для литературного 'творчества' Зощенко. Я думаю, что мне нет нужды цитировать здесь произведение Зощенко 'Приключения обезьяны'. Видимо, вы все его читали и знаете лучше, чем я. Смысл этого 'произведения' Зощенко заключается в том, что он изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми глупыми и примитивными. Зощенко совершенно не интересует труд советских людей, и их усилия и героизм, их высокие общественные и моральные качества. Эта тема всегда у него отсутствует.

Зощенко, как мещанин и пошляк, избрал своей постоянной темой копанье в самых низменных и мелочных сторонах быта. Это копанье в мелочах быта не случайно. Оно свойственно всем пошлым мещанским писателям, к которым относится и Зощенко. Об этом много говорил в свое время Горький. Вы помните, как Горький на съезде советских писателей в 1934 году клеймил, с позволения сказать, литераторов, которые дальше копоти на кухне и бани ничего не видят.

"'Приключения обезьяны' не есть для Зощенко нечто выходящее за рамки его обычных писаний. Это *произведение* попало в поле зрения критики только лишь как наиболее яркое выражение всего того отрицательного, что есть в литературном *творчестве* Зощенко. Известно, что со времени возвращения в Ленинград из эвакуации Зощенко написал ряд вещей, которые характерны тем, что он не способен найти в жизни советских людей ни одного положительного явления, ни одного положительного типа. Как и в 'Приключениях обезьяны', Зощенко привык глумиться над советским бытом, советскими порядками, прикрывая это глумление маской пустопорожней развлекательности и никчемной юмористики.

"Если вы внимательно вчитаетесь в рассказ 'Приключения обезьяны' то вы увидите, что Зощенко наделяет обезьяну ролью высшего судьи наших общественных порядков и заставляет читать нечто вроде морали советским людям. Обезьяна представлена как некое разумное начало, которой дано устанавливать оценки поведения людей. Изображение жизни советских людей, нарочито уродливое, карикатурное и пошлое, понадобилось Зощенко для того, чтобы вложить в уста обезьяны гаденькую, отравленную антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем на воле, и что в клетке легче дышится, чем среди советских людей.

"Можно ли дойти до более низкой степени морального и политического падения, и как могут ленинградцы терпеть на страницах своих журналов подобное пакостничество и непотребство?.. Только подонки литературы могут создавать подобные *произведения,* и только люди слепые и аполитичные могут давать им ход.

"Говорят, что рассказ Зощенко обошел ленинградские эстрады. Насколько должно было ослабнуть руководство идеологической работы в Ленинграде, чтобы подобные факты могли иметь место!

"Зощенко с его омерзительной моралью удалось проникнуть

на страницы большого ленинградского журнала и устроиться там со всеми удобствами. А ведь журнал 'Звезда' — орган, который должен воспитывать нашу молодежь. Но может ли справиться с этой задачей журнал, который приютил у себя такого пошляка и несоветского писателя, как Зощенко?! Разве редакции 'Звезды' неизвестна физиономия Зощенко?!

"Ведь совсем еще недавно, в начале 1944 года, в журнале 'Большевик' была подвергнута жестокой критике возмутительная повесть Зощенко 'Перед восходом солнца', написанная в разгар освободительной войны советского народа против немецких захватчиков. В этой повести Зощенко выворачивает наизнанку свою пошлую и низкую душонку, делая это с наслаждением, со смакованием, с желанием показать всем: — смотрите, вот какой я хулиган.

"Трудно подыскать в нашей литературе что-либо более отвратительное, чем та *мораль,* которую проповедует Зощенко в повести 'Перед восходом солнца', изображая людей и самого себя как гнусных похотливых зверей, у которых нет ни стыда, ни совести. И эту мораль он преподносит советским читателям в тот период, когда наш народ обливался кровью в неслыханно тяжелой войне, когда жизнь Советского государства висела на волоске, когда советский народ нес неисчислимые жертвы во имя победы над немцами. А Зощенко, окопавшись в Алма-Ата, в глубоком тылу, ничем не помог в то время советскому народу в его борьбе с немецкими захватчиками. Совершенно справедливо Зощенко был публично высечен в 'Большевике', как чуждый советской литературе пасквилист и пошляк. Он наплевал тогда на общественное мнение. И вот, не прошло еще двух лет, не просохли еще чернила, которыми была написана рецензия в 'Большевике', как тот же Зощенко триумфально въезжает в Ленинград и начинает свободно разгуливать по страницам ленинградских журналов. Его охотно печатает не только 'Звезда', но и журнал 'Ленинград'. Ему охотно и с готовностью предоставляют театральные аудитории. Больше того, ему дают возможность занять руководящее положение в Ленинградском отделении Союза писателей и играть активную роль в литературных делах Ленинграда. На каком основании вы даете Зощенко разгуливать по садам и паркам ленинградской литературы? Почему партийный актив Ленинграда, его писательская организация допустили эти позорные факты?

"Насквозь гнилая и растленная общественно-политическая и литературная физиономия Зощенко оформилась не в самое по-

леднее время. Его современные 'произведения' вовсе не являются случайностью. Они являются лишь продолжением всего того литературного *наследства* Зощенко, которое ведет начало с 20-х годов.

"Кто такой Зощенко в прошлом? Он являлся одним из организаторов литературной группы так называемых 'Серапионовых братьев'. Какова была общественно-политическая физиономия Зощенко в период организации 'Серапионовых братьев'? Позвольте обратиться к журналу 'Литературные Записки', № 3 за 1922 год, в котором учредители этой группы излагали свое кредо. В числе прочих откровений там помещен 'символ веры' и Зощенко в статейке, которая называется 'О себе и еще кое о чем'. Зощенко, никого и ничего не стесняясь публично обнажается и совершенно откровенно высказывает свои политические, литературные *взгляды*. Послушайте, что он там говорил:

— Вообще писателем быть очень трудновато. Скажем, та же идеология... Требуется нынче от писателя идеология... Этакая, право, мне неприятность... Какая, скажите, может быть у меня точная идеология, если ни одна партия в целом меня не привлекает? С точки зрения людей партийных я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эс-эр, не монархист, а просто русский и к тому же политически безнравственный... Честное слово даю — не знаю до сих пор, ну вот хоть, скажем, Гучков... В какой партии Гучков? А черт его знает, в какой он партии. Знаю: не большевик, но эс-эр он или кадет — не знаю и знать не хочу.

"И т. д. и т. п.

"Что вы скажете, товарищи, об этакой идеологии? Прошло 25 лет с тех пор, как Зощенко поместил эту свою *исповедь*. Изменился ли он с тех пор? Не заметно. За два с половиной десятка лет он не только ничему не научился и не только никак не изменился, а, наоборот, с циничной откровенностью продолжает оставаться проповедником безыдейности и пошлости, беспринципным и бессовестным литературным хулиганом. Это означает, что Зощенко как тогда, так и теперь не нравятся советские порядки. Как тогда, так и теперь он чужд и враждебен советской литературе. Если при всем этом Зощенко в Ленинграде стал чуть ли не корифеем литературы, если его превозносят на ленинградском Парнасе, то остается только поражаться тому, до какой степени беспринципности, нетребовательности, невзыскательности и неразборчивости могли дойти люди, прокладывающие дорогу Зощенко и поющие ему славословие!..

"Какой вывод следует из этого? Если Зощенко не нравятся советские порядки, что же прикажете: приспосабливаться к Зощенко? Не нам же перестраиваться во вкусах. Не нам же перестраивать наш быт и наш строй под Зощенко. Пусть он перестраивается, а не хочет перестраиваться — пусть убирается из советской литературы. В советской литературе не может быть места гнилым, пустым, безыдейным и пошлым произведениям".

* * *

Это милое "выступление" товарища Жданова, само собой разумеется, вызвало у его слушателей "бурные аплодисменты", как сообщалось в отчете. Больше того. В отчете добавлено:

"Все встают".

Приезжавший в Париж советский литературный деятель, присутствовавший на этом докладе, и, конечно, тоже аплодировавший, рассказал мне, что, в самом конце, Жданов произнес буквально следующее:

— Пусть он (Зощенко) перестраивается, а если не хочет перестраиваться — пусть убирается из советской литературы ко всем чертям!

Но потом Жданов "приказал" эту прибавку из стенограммы вычеркнуть.

* * *

Михаил Зощенко умер в 1958 году.

Илья Репин

Говорить о Репине мне особенно приятно, потому что я был очень близок с ним, несмотря на разницу в возрасте. Мы были соседями в финляндской деревушке Куоккале, справедливо переименованной сейчас в "Репино", где художник жил в своем имении "Пенаты", в которых, каждую среду, встречались десятки гостей, приезжавших из Петербурга от седобородого Стасова в кулацкой поддевке — до Чуковского, Есенина, Маяковского, Крученых, Шкловского, Хлебникова, Кульбина, Пуни, Беленсона, Евреинова, Мейерхольда... Я даже сделал с Репина несколько портретных набросков, которые остались в Советском Союзе. Гуляя, Репин иногда заходил ко мне, тем более, что мой дом находился как раз напротив "Мызы Лентулы", где жил Максим Горький, с которым Репин дружил.

Для своей эпохи, для своего поколения Репин сыграл чрезвычайно важную, новаторскую роль в русском искусстве, отказавшись от условного академизма предыдущих лет и забросав свои картины мужественными, еще по тому времени невиданными мазками своей кисти. Репин всегда был и оставался передовым человеком и, может быть, поэтому отказался примириться с советским строем, несмотря на частые делегации, которые советская власть посылала к нему в Куоккалу (принадлежавшую еще Финляндии) со всевозможными предложениями.

* * *

Я говорю сейчас о Репине, живя в Париже. Репин тоже прожил в Париже более трех лет. "Париж, — писал Репин, — удивительно хорош, жизнь ключом бьет, везде новость, изобретение, эффект, бьющий в глаза и производящий впечатление, — этим он владеет и как широко, смело, так же, как в картинах художника. Да, масса художников имеет громадное влияние на весь Париж и держит его высоко над прочими нациями и городами; все покоряется художественности Парижа!"

Кто эти художники, о которых говорит Репин? Пятнадцатого апреля 1874-го года Репин присутствовал в Париже на верни-

саже первой групповой выставки импрессионистов, в отеле Друо: Ренуара, Монэ, Дэга, Писсаро, Сислея, Берты Моризо, Гийомэна... Но если всякие Герасимовы или Иогансоны утверждают, что импрессионистов нельзя считать мастерами, потому что якобы "ни одна их картина не закончена" и что "импрессионизм полностью отрицает значение композиции", являясь "продуктом растленной декаденской буржуазной культуры Запада", — то сам Репин высказывал об импрессионистах совершенно противоположные мнения.

"Без Impression, то-есть свежести и силы впечатления, — писал он, — не может быть и истинного художественного произведения. Их холсты (то-есть — холсты импрессионистов) своей свежестью оживили искусство".

И говоря о своем пребывании в Париже:

"Работается здесь, как нигде. В самом деле, никогда еще не роилось у меня так много картин в голове; не успеваешь зачерчивать, не знаешь, над чем останавливаться — климат уж тут такой, все работают горячо и много".

И Репин признавался:

"Я сделал портрет с Веры (дочь Репина) à la Manet", в манере импрессиониста Манэ.

Когда видишь серию блестящих этюдов Репина к его картине "Парижское кафе" (1873-го года), или, например, рисунок "Фокусник в Париже, на бульваре" 1874-го года), перед глазами воскресает Эдгар Дэга, но с еще большей непосредственностью, мимолетностью композиции, движений, поз и неожиданностью мазка и штриха, с их самостоятельной значительностью, то-есть, с теми самыми элементами и качествами, именно — качествами, которые совершенно отсутствуют в произведениях "социалистического реализма", и которые злобно прозваны коммунистическими теоретиками искусства — "формализмом". Да, не столько реально переданный сюжет, сколько форма, как таковая, самостоятельное своеобразие мазка, мощного репинского мазка, придавали и придают силу его произведениям, лишенным всякой фотографической зализанности.

* * *

Действительный член Академии Художеств СССР, Тоидзе, рассказывал, на одной из ее сессий о том, как Репин, в его присутствии, писал в мастерской Академии натурщицу:

"Репин сразу брал основной средний тон, телесный тон, и гово-

рил: надо *телом* писать, а не красками, не пятнышками. Что это значит? — добавлял Репин: — это значит найти краску, которая очень похожа на тело, на материал. В середине палитры была у Репина, — продолжает Тоидзе, — основная масса — средней густоты полутон; туда по необходимости он вмешивал с краев палитры то красные, то синие, то желтые и другие цвета. По сторонам — свет и тень, то-есть светлые и темные краски".

Это, конечно, сплошной вздор. Я тоже много раз работал рядом с Репиным и, наблюдал за его работой, видел много его палитр: они были также сумбурно красочны, как палитры всех других живописцев вообще. Если бы устроить исторический музей палитр, то такой музей оказался бы прототипом абстрактной, беспредметной живописи.

Репин писал не *телом,* а именно *красками,* формой и плотностью мазка и "пятнышек". Кроме того, большую роль в живописи Репин придавал материальной фактуре картины. Он писал всегда на очень грубых холстах, полных всевозможных бугорков и рельефов. Этот холст, со временем (но еще при жизни Репина) получил профессионально-торговое название: "репинский" холст. Под таким названием мы, молодые художники, покупали его в русских магазинах художественных принадлежностей. Появился даже и "полу-репинский" холст: несколько более гладкий, спокойный.

Краски, красочные сочетания, играли в творчестве Репина первенствующую, доминирующую выразительную роль. Еще в 1874 году Репин писал Крамскому:

"Краски должны выражать наши мысли, колорит должен выражать нам настроение картины, ее душу; он должен расположить зрителя, как аккорд в музыке".

Это отнюдь не случайность, что знаменитая картина Репина, "Иван Грозный, убивший своего сына", целиком написана в кроваво-красных, багровых тонах. Именно эти кровавые тона придают трагическую, преступную атмосферу картине. Даже первоначальный этюд лица Ивана Грозного, для которого Репину позировал художник Мясоедов, был уже исполнен в кровавой гамме.

— Живописной, красочной темой моего холста была *кровь,* и если бы я написал этот холст, скажем, в зеленовато-голубых тонах, то я уверен, что, несмотря ни на какой реализм, он остался бы незамеченным, — сказал мне однажды Репин во время одной из прогулок по дюнам, на берегу Финского залива.

Репин, как и все подлинные живописцы всех стран и эпох, отрицал "предвзятость" темы, доминирующее значение темы. В

его картинах доминировала живопись, они писались не по заданиям, но под вдохновением, полученным от свежего впечатления.

В 1893 году Репин писал с полной ясностью:

"Буду держаться только искусства и только пластического искусства для искусства. Ибо, каюсь, для меня только оно и интересно — само по себе. Никакие благие намерения автора не остановят меня перед плохим холстом".

* * *

Действительный член Академии Художеств СССР, Ефанов, произведения которого я имел удовольствие видеть в советском павильоне на международной венецианской выставке 1956 года, договорился на заседании Академии Художеств до следующего:

"Наши студенты, — говорил он, — берут тему о великих людях нашей эпохи — Владимира Ильича Ленина и Иосифа Виссарионовича Сталина, а документального фотографического материала, чем пользоваться студенту, в Институте нет. Вот, например, дипломная работа В. Пименова интересно и хорошо решена в композиции и в цвете, но она слаба тем, что в свое время профессор, который вел выпускника, не подсказал, какой ему фото-материал нужен. Чувствуется, что у студента фотодокумента не было, ему не с чего было делать. При Институте совершенно необходимо создать хорошую фототеку".

Любопытно было бы спросить у академика Ефанова, по каким "фотодокументам" Репин написал Ивана Грозного, убившего своего сына, или Суриков — Меньшикова в изгнании? С какого фотодокумента Джотто, Греко, Грюневальд или Рубенс "делали" свои "Распятья"? Их "фотодокументом" было их творческое воображение, которого, повидимому, не хватает у мастеров "социалистического реализма".

* * *

Коммунисты узурпировали имя Репина, провозгласив его предвозвестником или, даже, основоположником несчастного "социалистического реализма", который — в свободных странах — непременно вызывает смех на выставках "советского" искусства. Они сделали это для того, чтобы опереться на чье-либо авторитетное имя, как Ленин опирался на Маркса, и как теперешние коммунисты опираются на Ленина.

Репин умер 30 лет тому назад и поэтому не успел опровергнуть возведенную на него клевету. Но достаточно повесить кар-

тину Репина рядом с картинами Иогансона, Герасимовых, Ефанова, Яблонской или какого-нибудь Пластова, чтобы ложь и бессмыслица подобного утверждения стали вполне очевидными. Я не сомневаюсь, впрочем, что многие молодые художники в Советском Союзе со мной вполне согласны и видят в Репине большого художника, а не чиновника на службе у коммунистической пропаганды, с которой он никогда не имел ни идеологических, ни практических связей.

* * *

Сколько раз я виделся с Репиным между 1904 и 1917 годами? Сколько раз я бывал у него на "средах"? Не упомнить. И кого только не встречал у него в этот день! Кроме художников и писателей — ученые, либеральные адвокаты и так называемые "общественные деятели" (довольно неопределенная профессия), министры, актеры, музыканты и никому неизвестные посетители. Помню, как в одну из сред появился в "Пенатах" очень застенчивый пожилой человек провинциального облика. Весь вечер и за обедом он не сводил с Репина восторженных глаз и не обменялся ни с кем ни одним словом. Прощаясь, Репин любезно спросил его:

— А кто вы, собственно, будете, если бы нам познакомиться?

Посетитель оглянулся на окружающих и смущенно произнес:

— Я — тоже из Чугуева.

Как известно, Репин был родом из Чугуева. Посетитель приехал взглянуть на прославленного земляка.

Обеды Репина были весьма любопытны. Его жена, Наталья Борисовна Нордман-Северова, была убежденной вегетарианкой, причем ее вегетарианство было продиктовано не медицинскими соображениями, а человечностью. Нордман-Северова называла (совершенно справедливо) испанские бои быков — "государственным преступлением", а тореадоров (совершенно справедливо) — "извращенными палачами". Она не допускала мысли, чтобы "нормальные" люди могли есть свинью, курицу или теленка, или — жевать живую устрицу, и кормила Репина и посетителей его "сред" блюдами, приготовленными из сена. Одни — в шутку — называли репинские обеды "Сенным рынком", другие — "сеновалом". Сено, очень искусно и разнообразно приготовленное, действительно "валило валом" на гостеприимные тарелки.

До и после обеда — беседы в мастерской Репина и в обширном саду, или — вернее — в рощице имения. И, конечно — зарисовки. Я не помню ни одной среды, в которую Репин не набросал бы

чей-нибудь портрет, а то — и два и три. Зарисовки были для Репина своего рода биологической потребностью: он не мог обойтись без них. В одну из сред 1915 года Репин сделал прекрасный набросок, в натуральную величину, с моей первой жены, Елены, танцовщицы, ученицы Айседоры Дункан. Художники, присутствовавшие на средах, тоже не могли удержаться и тут же брали бумагу, уголь, карандаши... Мастерская Репина превращалась в рисовальный класс, наполненный художниками, зрителями и моделями...

* * *

Наиболее близким другом и соседом Репина был, в куоккальскую эпоху, Корней Чуковский, написавший о нем ряд воспоминаний. То, о чем я мог бы написать сам, я предпочитаю, из скромности, процитировать из воспоминаний Чуковского.

Говоря о своем альбоме "Чукоккала", в котором рисовали и писали все посещавшие Чуковского люди искусства, он рассказывал:

"В моем альманахе появилась карикатура на Репина, причем 'Чукоккала' фигурирует здесь в виде огромного тома, между страницами которого зажат Илья Ефимович, даже не пытающийся вырваться из этого плена. Озаглавлена книга так: *Чукоккала. Собрание рисунков И. Репина за последние 100 лет*. Эту книгу на рисунке держу я. Н. Н. Евреинов, обладавший ловкостью жонглера, подбрасывает, тут же, за чайным столом, опустошенную рюмку. Дело происходит у меня на стеклянной террасе. Сбоку в левом углу нарисован автор этого шаржа — Ю. П. Анненков, которого Репин знавал еще мальчиком. Как отнесся Илья Ефимович к этой карикатуре, не помню, но ее дерзкая тема не задела его".

И — в другом месте (строки, относящиеся к июлю 1914 года):

"Репину исполнилось семьдесят лет, и он пришел ко мне на дачу с полудня, чтобы спрятаться от тех делегаций, которые, как он знал из газет, должны были явиться к нему с поздравлениями.

"Незадолго до этого, в том же году, умерла в Швейцарии Наталья Борисовна Нордман, и Репин остался в Пенатах один. Чтобы избежать юбилейных торжеств, он запер свою мастерскую на ключ и в праздничном светло-сером костюме, с розой в петлице, и с траурной лентой на шляпе, поднялся по лестнице ко мне в мою комнату и попросил ради праздника почитать ему Пушкина. У меня в это время сидели режиссер Н. Н. Евреинов и художник Ю. Анненков. К обоим Репин относился сочувственно. Мы горячо поздравили его и, выполняя высказанное им пожелание, я взял Пушкина и начал читать. Репин присел к столу и тот-

час же принялся за рисование. Анненков, коренной обитатель Куоккала, примостился у него за спиной и стал зарисовывать Репина (очень похоже, "Чукоккала", стр. 34). Репину это понравилось: он всегда любил работать в компании с другими художниками (при мне он работал не раз то с Еленой Киселевой, то с Кустодиевым, то с Бродским, то с Паоло Трубецким).

"Все время Илья Ефимович оставался спокоен, радостно тих и приветлив. Лишь одно обстоятельство смущало его: несколько раз мои дети бегали на разведку в Пенаты и всегда возвращались с известием, что никаких делегаций не прибыло. Это было странно, так как мы заранее знали, что и Академия Художеств, и Академия Наук, и множество других учреждений должны были прислать делегатов для чествования семидесятилетнего Репина.

"Еше накануне в Пенаты стали с утра прибывать ворохи телеграмм. А в самый день торжеств — ни одной телеграммы, ни одного поздравления! Мы долго не знали, что думать. Но вечером пришла, запыхавшись, соседка по даче и тихо сказала:

— Война!

Все вскочили с мест, взволновались и заговорили, перебивая друг друга, о кайзере, о немцах, о Сербии, о Франце-Иосифе... Репинский праздник сразу оказался отодвинутым в прошлое. Репин нахмурился, вырвал из петлицы свою именинную розу и встал, чтобы сейчас же уйти".

Портретный набросок, сделанный мною с Ильи Репина в день его семидесятилетия, ставший днем объявления войны 14-го года...

Семидесятилетие Репина, день объявления войны... Воспоминания (трагические), которыми я смущенно горжусь...

* * *

Я был еще подростком, когда в 1905 году, Репин, увидав мой портретный набросок с писателя Евгения Чирикова (жившего на нашей даче), погладил меня по голове и сказал:

— Ты будешь крепким портретистом... если не собьешься с дороги.

Увы! с дороги я сбился. Что поделаешь: у каждого — свой путь.



Георгий Иванов

Георгий Иванов

Ласково кружимся в вальсе загробном
На эмигрантском балу.

Г. Иванов

Я помню Георгия Владимировича Иванова еще в то далекое время, когда он носил форму ученика кадетского корпуса — мундир с золотым галуном на красном воротнике. Улыбающийся юноша с грустными глазами и пухлым ртом, он был тогда уже поэтом, творчество которого привлекало к себе внимание петербургской литературной среды. Стихи Иванова появились впервые в печати, когда ему было всего 15 лет, в 1910-м году, в журнале "Студия Импрессионистов", издававшемся и редактировавшемся военным врачем Николаем Ивановичем Кульбиным, носившим также военный костюм с галунами, несмотря на свое прозвище "доктор от футуризма". Кроме того, в том же году, стихи Иванова были напечатаны также в журнале "Аполлон", основанном Сергеем Маковским.

Знакомство Иванова с Кульбиным произошло при весьма забавных обстоятельствах. Без всякой надежды на положительный ответ, Иванов послал Кульбину в редакцию "Студии Импрессионистов" десять своих стихотворений. Но ответ пришел сразу же:

"Дорогой друг. Присланное — шедевр. Пойдет в ближайшей книге. Приветствую и обнимаю".

И Кульбин пригласил Иванова заехать в редакцию.

"Казалось, чего бы лучше?" — писал Иванов в своих воспоминаниях ("Петербургские зимы", изд. "Родник", Париж, 1928): — "к сожалению, здесь было маленькое *НО*".

Иванов не знал тогда, что Кульбин был в генеральском чине и тоже носил военную форму. Кульбин рисовался Иванову "господином вдохновенного вида, длинноволосым, бледным, задумчивым". Маленькое "но" заключалось в том, что у Иванова не было штатского костюма, а приход в редакцию в кадетской форме казался ему стеснительным: школьный возраст и военный мундир. Возраст "еще ничего, лета можно и прибавить... Но мундир..." — писал Иванов.

Чтобы встреча стала безопасной, он решил дождаться того дня, когда его старший брат уедет в деревню, нарядиться в его штатский костюм, подвернув слишком длинные штаны, и в таком виде отправиться в редакцию. Однажды, не пойдя в корпус, Иванов, сидя у окна в своей квартире, заметил на улице сухонького старичка в генеральской шинели с малиновыми отворотами, направлявшегося к подъезду ивановского дома. "Вдруг", — рассказывает Иванов, — "брат, тот самый, на костюм которого я рассчитывал, вбежал в мою комнату с взволнованным видом.

"— Вот, — достукался, — пришел доктор из корпуса проверять, болен ли ты...

С понятным смущением я вошел в гостиную. В гостиной сидел тот самый сухонький генерал, который переходил улицу.

"— Зашел познакомиться, — сказал он, протягивая мне обе руки. — Я — К., — редактор 'Студии Импрессионистов'".

Так произошел литературный дебют поэта Иванова. Ни кадетский мундир, ни юность — не повредили.

— Напротив, — смеясь, сказал мне Николай Иванович несколько лет спустя, — возраст мальчугана был самый подходящий, самый закономерный, а военная форма превращала Иванова в очаровательную куколку.

Впрочем, подлинный поэт всегда проявляет себя в очень юные годы. Разве Пушкин не печатал свои стихи уже в 1814 году, то-есть — в пятнадцатилетнем возрасте? Разве нам не знакомы стихи Лермонтова, написанные, когда ему было всего 14 лет, в 1828-м году? Александр Блок родился в 1880-м году, и мы знаем его стихи, написанные им, когда он не достиг еще четырнадцати лет, в 1894-м году (год рождения Георгия Иванова). Литературное появление Сергея Есенина тоже состоялось в пятнадцатилетнем возрасте... Таких примеров можно привести большое количество. Поэты, начавшие писать стихи в зрелом возрасте, оказывались чаще всего менее удачными.

Как стихотворец, юный Пушкин не был одинок в царскосельском лицее: вместе со своими друзьями, В. Кюхельбекером, А. Дельвигом и некоторыми другими лицеистами, Пушкин основал там даже "кружок поэтов". В свою очередь, Блок, тоже будучи еще гимназистом, издавал ежемесячный рукописный журнал "Вестник", со своими двоюродными братьями и товарищами...

* * *

Ранняя юность всегда бывает чувствительна к красоте окружающего мира.

Поблекшим золотом, холодной синевой
Торжественный закат сияет над Невой.
Кидают фонари на волны блеск неяркий,
И зыблются слегка у набережной барки.

Угрюмый лодочник, оставь свое весло!
Мне хочется, чтоб нас течение несло.
Отдаться сладостно вполне душою смутной
Заката блеклого гармонии минутной.

И волны плещутся о темные борта.
Слилась с действительностью легкая мечта.
Шум города затих. Тоски распались узы.
И чувствует душа прикосновенья Музы.

Это — семнадцатилетний Иванов. Санкт-Петербург — источник красоты. Нева, белые ночи, дворцы, снежные вихри, "романтический" Летний сад, проспекты, Эрмитаж...

Как я люблю фламандские панно,
Где овощи, и рыбы, и вино,
И дичь богатая на блюде плоском —
Янтарно-желтым отливает лоском.

И писанный старинной кистью бой —
Люблю. Солдат с блистающей трубой,
Клубы пороховые, мертвых груду,
И вздыбленные кони отовсюду!

Но тех красот желанней и милей
Мне купы прибережных тополей,
Снастей узор и розовая пена
Мечтательных закатов Клод Лоррена.

Эрмитаж, Петербург, Царское Село, Иннокентий Анненский, Василий Розанов, Александр Блок, Николай Гумилев, Анна Ахматова...

Вот сделанный Ивановым портретный набросок, в котором мы сразу узнаем Блока:

...Я снова вижу ваш взор величавый,
Ленивый голос, волос курчавый.

Залита солнцем большая мансарда,
Ваш лик в сияньи, как лик Леонарда,

И том Платона развернут пред вами,
И воздух полон золотыми словами...

Ранняя поэзия Иванова вышла из тех же истоков: поэзия *петербургская*. Петербург навсегда остался для него символом России. О Петербурге Иванов вспоминал до последних своих дней.

В статье, посвященной Георгию Иванову, Роман Гуль писал: "Пришла революция. Георгий Иванов ушел из России на Запад. С чем он сюда пришел? Все еще с той же петербургской лирикой. В 1921 году он выпускает 'Сады', в 1931 — 'Розы'. Это одно из лучшего, что было в 'Цехе поэтов', под вывеской которого с Гумилевым, Ахматовой, Мандельштамом стоял молодой Георгий Иванов".

* * *

Где чаще всего происходили в дореволюционной России наши встречи, наши беседы? Конечно — в подвале "Бродячей Собаки", на Михайловской площади, в эпоху, которую Ирина Одоевцева остроумно назвала, в одном из писем, посланных мне, "Аполлоно-Бродяче-Собачьими годами". Это звучит иронически, почти насмешливо. Но если беспристрастно всмотреться в прошлое, то теперь можно уже сказать с уверенностью и вполне серьезно, что тесный и душный подвальчик Бориса Пронина сыграл в те петербургские (или — питерские) годы для русской литературы такую же роль, как Монпарнас, с его "Ротондой", "Домом" и "Closerie des Lilas" — для так называемой "парижской школы" в искусстве.

Правда, вино текло ручьями, пробки хлопали одна за другой, но это отнюдь не значило, что все завсегдатаи "Бродячей Собаки" были пьяницами и забулдыгами. Парижский итальянец Амедео Модильяни часто едва передвигал свои ноги, но из этого еще не следует, что остальные "монпарнасцы", имена которых тоже прочно запечатлелись в истории современного искусства, вели себя так же, как Модильяни. Недаром, тихая и застенчивая Ахматова писала, вспоминая позже о "Бродячей Собаке":

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,

Над черным кофеем пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки...

* * *

Споры, споры, литературные споры (а не только шутки). Символизм, футуризм, акмеизм и иные "измы". Существует два рода художников, два рода поэтов. К первому принадлежат те художники, те поэты, которые всячески стараются влиться в какой-либо "изм" и творчески успокоиться. К другому роду принадлежат редкие единицы, стремящиеся высвободиться из-под какого бы то ни было "изма", чтобы остаться самим собой и никогда не успокаиваться. К этим героическим единицам принадлежал Александр Блок, написавший (как я уже говорил в этой книге) еще в 1913-м году:

"Пора развязать руки, я больше не школьник. *Никаких символизмов* больше — *один отвечаю за себя*".

Среди таких единиц удержался и Георгий Иванов, прошедший сквозь ряд "измов" и нашедший (особенно — в годы эмиграции) самого себя. Он встал вне течений, вне школ. Он — просто Георгий Иванов.

Конечно, я не могу не согласиться с Романом Гулем, когда он говорит, что "если на Георгия Иванова обязательно надо бы было наклеить ярлык какого-нибудь *изма,* то это сделать было бы просто. Георгий Иванов — сейчас единственный в нашей литературе — русский экзистенциалист"... Но "Георгий Иванов — экзистенциалист на свой, русский, салтык... Мне кажется, он всегда искал наиболее легкого пути, которым прошел с Невского проспекта до Елисейских полей. Эта наилегчайшая легкость путей и перепутий часто казалась грубым общественным вызовом и даже цинизмом, и, может быть, наиболее отталкивала от поэта, создавая ему облик и славу poète maudit".

И, разумеется, экзистенциализм Георгия Иванова "уходит корнями не в почву сен-жерменской оранжереи французского экзистенциализма, а в граниты императорского Петербурга", — заключает Роман Гуль.

* * *

Поиски собственных путей, хотя бы и "наиболее легких", и неизбежные встречи и столкновения с другими поэтами. Этим

всегда отмечается молодость.

У Блока (1906):

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган.

Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро.
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро...

...В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти...

У юного Иванова (1914):

Июль в начале. Солнце жжет
Пустые дали золотя,
Семья актерская идет
Дорогой пыльною, кряхтя.
Старуха, комик и Макбет —
Все размышляют про обед...

Или — его "Актерка":

Дул влажный ветер весенний.
Тускнела закатная синева,
А я на открытой сцене
Говорила прощальные слова.

И потом печально, как надо,
Косу свою расплела,
Приняла безвредного яду,
Вздохнула — и умерла.

Хлопали зрители негромко.
Занавес с шуршаньем упал.
Я встала. На сцене — потемки;
Звякнул опрокинутый бокал.

Подымаюсь по лестнице скрипучей,
Дома ждет за чаем мать.
Боже мой, как смешно, как скучно
Для ужина — воскресать.

Затем — Иванов, пересекая путь Гумилева:

Мы скучали зимой, влюблялись весною,
Играли в теннис мы жарким летом...
Теперь летим под медною луною,
И осень правит кабриолетом.

Уже позолота на вялых злаках,
А наша цель далека, близка-ли?...
Уже охотники в красных фраках
С веселыми гончими — проскакали...

Стало дышать трудней и слаще...
Скоро, о скоро падешь бездыханным
Под звуки рогов в дубровой чаще
На вереск болотный — днем туманным!

Опять — споры, встречи, студийные собрания, обсуждения. Это все еще — окружающая действительность. Потом — с годами — выходит на первый план свой собственный духовный, внутренний мир. Но жизнь неожиданно рванулась, порвав привычные устои, распылив богемные ночи, шумные винные засидки. Пришла война, за ней — революция, война гражданская, эпидемии, голод, промерзшие квартиры... Но поэты продолжали писать. Заводы поэтов, заводы художников не закрываются ни при каких жизненных осложнениях. Поэты продолжают свой труд. Одни — стараясь приспособиться к обстоятельствам, загримироваться, придворничать. Нарождаются Демьяны Бедные (подлинная фамилия Демьяна Бедного — Придворов). Другие стараются сохранить свое лицо. Среди этих (немногих) — Георгий Иванов.

В первые годы революции он продолжает еще крепиться, пишет уже привычным для него языком, верит еще в гармонию вселенной:

...Солоноватый ветер дышит,
Зеленоватый серп встает;
Насторожившись, ухо слышит
Согласный хор земли и вод.

Сейчас на голубой пустыне,
Поэт, для одного тебя
Промчится отрок на дельфине,
В рожок серебряный трубя.

И тихо выступив из тени,
Плащем пурпуровым повит,
Гость неба встанет на колени
И сонный мир благословит.

Это стихотворение, написанное в 1921-м году (год удушения Александра Блока и расстрела Николая Гумилева) и напечатанное тогда же в журнале "Дом Искусств", № 2, — вряд-ли имело что-либо общее с марксизмом-ленинизмом. "Дом Искусств", организованный Максимом Горьким и издававший (вышло два номера) свой журнал, был тогда последним убежищем свободного русского искусства и заменил угасшую "Аполлоно-Бродяче-Собачью" эпоху.

Николай Оцуп, много лет спустя, писал в "Литературных очерках":

"Это был единственный в своем роде момент русской истории. Люди голодали, книгами топили печки, ночью крались с топором к лошадиной падали, которую грызли собаки, настолько злые от голода, что у них приходилось отбивать куски. Литераторы, чтобы не умереть с голоду, читали лекции в самых странных учреждениях, о которых можно бы рассказывать часами: в Пролеткульте, где бывший булочник или сапожник, люди нередко очень хорошие, думали, что довольно им учиться у *спецов* технике стиха и сразу станут они писать как Пушкин, или например, в Балтфлоте, где матросы задавали лектору самые невероятные вопросы, нередко и нецензурные. Литераторы посмелее, например Борис Пильняк и некоторые другие, ездили за хлебом за тысячи верст на буферах, на крышах вагонов, как едут на войну".

Но Георгий Иванов не только продолжал писать, он и *поощрял пишущих*. Доказательством этого может служить хотя-бы статья Иванова в том же, теперь — редчайшем, номере журнала "Дом Искусств", по поводу выхода в свет, в марте 1921-го года, в издательстве "Цеха Поэтов", маленького альманаха (80 страниц) "Дракон". Иванову было тогда 27 лет.

"Всяческой благодарности заслуживает 'Цех Поэтов' за этот небольшой сборник, где мы находим самые обещающие имена

из еще мало печатавшейся (благодаря современным условиям) молодежи... Ирина Одоевцева, Ник. Оцуп, Вс. Рождественский, Сергей Нельдихен совсем недавно выделились из толпы начинающих и каждый по своему заявил о своем праве на существование в русской поэзии. Как поэты, они почти однолетки, хотя Вс. Рождественский и Н. Оцуп печатались уже года три назад. Нельдихен выпустил осенью маленькую и еще очень зеленую книгу 'Ось', а Ирина Одоевцева впервые появляется в печати.

Ирина Одоевцева тяготеет к бутафории страшных баллад: к воронам, призракам, предчувствиям, вещим снам и т. п. Ее стихи всегда построены как рассказ, но сквозь их внешнюю эпичность всегда пробивается какой-то очень женский лиризм и затаенное, но острое чувство иронии. Именно эти качества придают стихам Одоевцевой большое своеобразие и убедительность. Конечно, психология Одоевцевой сродни психологии наших прабабушек, с замиранием сердца читавших Светлану, но Одоевцева никогда не забывает, что она живет в 21-м году, что она модернистка и не меньше 'Удольфских Таинств' госпожи Радклиф, должно быть, любит 'La revolte des Anges' Анатоля Франса. Напечатанный в 'Драконе' ее 'Роберт Пентегью' отличный образчик лирико-эпического рассказа. Запутанная история оборотней, могильщиков, прекрасных юношей и черных котов очень удачно разрешается подкупающим своей убедительной естественностью концом:

...Я слышала в детстве много раз
Простонародный этот рассказ
И пленил он навеки душу мою,
  Ведь я тоже Роберт Пентегью,
  Прожила я так много кошачьих дней,
Когда же умрет моя Молли Грей...

Ирина Одоевцева еще не совсем научилась справляться с трудным ремеслом поэта. Ее стихи чересчур длинны, лишены крепкого позвоночника, части перевешивают в них целое. Они иногда не совсем крепко сделаны, выражения лишены должной энергии, рифмы бледны. Но достоинств в ее стихах больше, чем недостатков и, думается, эти последние — просто следствие поспешного роста. Поэт быстро развивается и совершенствуется у нас на глазах, и неудивительно, что его голос ломок и движения, порой, неуклюжи, как у подростка.

Ник. Оцуп бесстрашно берется за большие темы, стремится сворачивать с проторенных дорожек и, если еще не завоевал ни

одной незавоеванной области, то любит звонким юношеским голосом заявлять о своих намерениях. В стихах Оцупа ценно его твердое стремление идти всегда вперед, выискивать новые (или кажущиеся ему новыми) образы и ритмы, ценно его пылкое честолюбие оруженосца, стремящегося поскорей стать рыцарем. Стихи Оцупа образны, звонки, радуют своей крепкой мускулатурой и благородным холодком:

> Я спешу в осеннем трамвае,
> Он осыпал листья билетов,
> И стоит кондуктор, как дерево,
> Голое под влажным ветром.

Все, сделанное Оцупом, интересно, как опыты талантливого и старательного ученика... Поэт деятелен, самолюбив, предан своему ремеслу и, как аппетит приходит во время еды, так за его упорной черновой работой уже проясняется его поэтический облик.

Всеволод Рождественский взрослее Оцупа, но у музы, которая порой посещает его, мало сходства с небесной девой, вручившей Пушкину свою семиствольную цевницу. Муза Рождественского чувствительна и робка, как провинциальная барышня. У ней глаза на мокром месте, и все неисчерпаемое изобилие мира для нее — лишний предлог прослезиться. У нее свои вкусы; пианола — вместо цевницы, чай с малиновым вареньем — вместо вина, ‘требник деда моего’ — вместо Илиады... Рождественский культурен, начитан, осторожен, порою находчив... Он находится на перепутьи. Ему предстоит... решительно обломав себя,... выйти на широкую дорогу истинной поэзии (способностей у него хватит)...

Сергей Нельдихен в короткий срок (полгода) сделал большие успехи. Несколько стихотворений, написанных им в последнее время, выгодно выделяются своеобразием и остротой. Он не задается мировыми темами, а просто описывает повседневную жизнь и будничные переживания такими, как они есть. Его стихи нередко бывают оживлены каким-нибудь выпадом, приятным своей вздорностью или неожиданностью. Можно сказать, что С. Нельдихен нашел нужную манеру для цикла стихотворений и удачно использовал ее... Поэт находит себя, когда он отыскал в своем творчестве некий стержень, который служит ему опорой в его непрестанном стремлении вперед... То, чего Нельдихен достиг, заслуживает быть отмеченным”.

* * *

Как мы знаем, Ирина Одоевцева стала не только прекрасной поэтессой, но также женой и спутницей Георгия Иванова, который посвятил ей свою книгу "Портрет без сходства" и много отдельных стихотворений. Я не могу не привести хотя-бы одно из них:

Ты не расслышала, а я не повторил.
Был Петербург, апрель, закатный час,
Сиянье, волны, каменные львы...
И ветерок Невы
Договорил за нас.
Ты улыбалась. Ты не поняла,
Что будет с нами, что нас ждет.
Черемуха в твоих руках цвела.
Вот наша жизнь прошла,
А это не пройдет.

Нет, десяти строк недостаточно. Вот еще:

Распыленный мильоном мельчайших частиц,
В ледяном, безвоздушном, бездушном эфире,
Где ни солнца, ни звезд, ни деревьев, ни птиц,
Я вернусь — отраженьем — в потерянном мире.
И опять, в романтическом Летнем Саду,
В голубой белизне петербургского мая,
По пустынным аллеям неслышно пройду,
Драгоценные плечи твои обнимая.

Эти стихотворения написаны уже в эмиграции, в последние годы жизни Георгия Иванова. Но и в этих стихах, рядом с Одоевцевой — опять Петербург.

* * *

"Классическое описание Петербурга почти всегда начинается с тумана", — писал Иванов в своих воспоминаниях.

"Туман бывает в разных городах, но петербургский туман — особенный. Для нас, конечно. Иностранец, выйдя на улицу, поежится: 'бр... проклятый климат'...

"'Невы державное теченье, береговой ее гранит', — Петр на

скале, Невский, сами эти пушкинские ямбы, — все это внешность, платье. Туман же — душа..."

Я помню, как однажды, уже — в Париже, говоря со мной о Петербурге, Георгий Иванов, после короткого молчания, произнес:

— Лондонский туман в Северной Венеции.

* * *

Жизнь в советизированной России становилась все тяжелей, и Иванов не смог там остаться. Он уехал из России, но — не покинул ее.

"В годы эмиграции, — писал В. Завалишин, — Георгий Иванов, как поэт, сильно вырос, достиг высокого формального совершенства. Отчасти это объясняется воздействием поэзии Верлена, от которого Георгий Иванов взял прежде всего умение превращать слово в музыку, с ее тончайшими нюансами. Но при этом поэзия Иванова, несмотря на легкую дымку импрессионизма, не утрачивает пушкинской чистоты и прозрачности. Сделав ритм своих стихов по новому музыкальным, что позволяет воспроизвести сложные оттенки настроений, Георгий Иванов не отрекся от ясновидящей чеканности классического стиха. В этом сочетании музыкальности и классичности — секрет обаяния поэзии Иванова... Поэзия Георгия Иванова воспринимается как траурный марш, под скорбную и величественную музыку которого уходит в сумрак былая Россия. Послереволюционная поэзия Ахматовой и Иванова преображена сочувствием к минувшему, которое превращено в руины".

* * *

Начинается самое тяжелое: оторванность от родины, материальные затруднения, болезнь, неисцелимость которой Георгий Иванов отчетливо сознает. Но его поэзия не умирает. Сознание безнадежности не убивает ее, но придает ей неповторимо трагический, ни у кого больше не встречающийся оттенок. Постепенно для Иванова становится ясным: только — поэзия и больше — ничего.

То, о чем искусство лжет,
Ничего не открывая,
То, что сердце бережет —
Вечный свет, вода живая...

Остальное пустяки.
Вьются у зажженной свечки
Комары и мотыльки,
Суетятся человечки,
Умники и дураки.

И вдруг — все наоборот:

Художников развязная мазня,
Поэтов выспренная болтовня...

Гляжу на это рабское старанье,
Испытывая жалость и тоску:

Насколько лучше — блеянье баранье,
Мычанье, кваканье, кукареку.

Трагедия, духовный распад, "распад атома" (как назвал Иванов свою замечательную книгу в прозе) расширяются, превращаясь иногда в вопль:

Истории зловещий трюм,
Где наши поколенья маются,
Откуда наш шурум-бурум
К вершинам жизни поднимается.

И там, на девственном снегу
Ложится черным слоем копоти...
Довольно! Больше не могу! —
Поставьте к стенке и ухлопайте!

И опять — неожиданный покой и даже — какая-то нежная нота с легкой иронией:

Голубая речка,
Зябкая волна,
Времени утечка
Явственно слышна.

Голубая речка
Обещает мне
Теплое местечко
На холодном дне.

И — снова:

Строка за строкой. Тоска. Облака.
Луна освещает приморские дали.
Бессильно лежит восковая рука
В сиянии лунном, на одеяле.
Удушливый вечер бессмысленно пуст.
Вот так же, в мученьях дойдя до предела,
Вот так же, как я, умирающий Пруст
Писал, задыхаясь. Какое мне дело
До Пруста и смерти его? Надоело!
Я знать не хочу ничего, никого!

Это уже агония. Последние вспышки надежды прерываются отчаянием:

А может быть еще и не конец?
Терновый мученический венец
Еще мой мертвый не украсит лоб
И в fosse commune мой нищий ящик-гроб
Не сбросят в этом богомерзком Йере.

Могу ж я помечтать, по крайней мере,
Что я еще лет десять проживу,
Свою страну увижу наяву...
. . . .
Вздор! Ерунда! Ведь я давно отпет.
На что надеяться, о чем мечтать?
Я даже не могу с кровати встать.

* * *

Чем драматичнее становились темы поэзии Иванова, тем все совершеннее, индивидуальнее и, следовательно, свободнее делалось его творчество. В статье "Свобода творчества", Николай Оцуп говорил:

"В сущности, между двумя терминами, стоящими в заголовке этой статьи, можно поставить знак равенства. В самом деле, *свобода* может быть воистину свободой только если она *творческая,* так же, как *творчество* может лишь тогда называться этим именем, когда оно совершенно *свободно"*.

Это определение замечательно.

Еще за несколько лет до смерти, Георгий Иванов писал:

> Что-ж, поэтом долго-ли родиться...
> Вот сумей поэтом умереть!

Георгий Иванов умер поэтом.

* * *

Покойному Иванову Ирина Одоевцева посвятила стихотворение, полное душевной чистоты и драматичности:

> Скользит слеза из-под усталых век,
> Звенят монеты на церковном блюде.
> О чем бы ни молился человек,
> Он непременно молится о чуде:
>
> Чтоб дважды два вдруг оказалось пять
> И розами вдруг расцвела солома,
> Чтобы к себе домой придти опять,
> Хотя и нет ни "у себя", ни дома.
>
> Чтоб из-под холмика с могильною травой
> Ты вышел вдруг, веселый и живой.

* * *

Кроме поэзии, Георгий Иванов оставил нам книгу своих, конечно — преимущественно петербургских, воспоминаний: "Петербургские Зимы". Здесь проходят А. Блок, Н. Гумилев, А. Ахматова, И. Анненский, В. Мейерхольд, Г. Чулков, О. Мандельштам, Л. Рейснер, Н. Кульбин, С. Есенин, С. Городецкий, В. Брюсов, Б. Пильняк, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, А. Чеботаревская, Л. Андреев, Е. Чириков, А. Волынский, М. Кузмин, В. Иванов, В. Нарбут, В. Пяст, И. Рукавишников, Р. Ивнев, Б. Лившиц, Л. Каннегиссер, В. Зоргенфрей, Н. Клюев, В. Хлебников, И. Северянин, В. Маяковский, Д. и В. Бурлюки, Б. Садовской, Д. Цензор, К. Олимпов, С. Судейкин, И. Рубинштейн, Б. Григорьев, А. Лурье, Э. Верхарн, П. Фор, А. Дункан, многие другие, Б. Пронин с неизбежной "Бродячей Собакой", а также — А. Луначарский, Блюмкин, О. Каменева, Дзержинский, Урицкий...

Само собой разумеется, что в этой книге, как и всегда в личных воспоминаниях, можно встретить страницы спорные, но огромная ценность этой книги, взятой в целом (как и все творчество Георгия Иванова), остается для нас неоспоримой.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ
(Портреты)

СОДЕРЖАНИЕ

Юрий Анненков

В МАГАЗИНАХ РУССКОЙ КНИГИ

ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

ПРОДАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

ГУМИЛЕВ Н. *Собрание сочинений в 4-х томах*. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Изд. В. П. Камкина, Вашингтон: том 1. Вступ. статья, комментарии Г. П. Струве. 1962, 2 + 56 + 349 стр. $ 5.00; том 2. Вступ. статья, комментарии Г. П. Струве. 1964, 2 + 40 + 378 стр. $ 5.00.

ГУНДУЛИЧ И. *Слезы блудного сына*. Перевод Л. Алексеевой. Вступ. статья, ред. и комментарии Р. В. Плетнева. Изд. ИЛЛА, 1965, 81 стр. $ 1.25

ДЖИЛАС М. *Новый класс*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 246 стр. $ 2.00.

ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *У Тихона*. Пропущенная глава из романа «Бесы». Изд. ИЛЛА, 1964, 141 стр. $ 2.00.

ДУДИНЦЕВ В. *Не хлебом единым*. Мюнхен, 1957, 196 стр. $ 2.00.

ЕСЕНИН-ВОЛЬПИН А. *Весенний лист*. Стихи. Свободный философский трактат. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 173 стр. $ 5.00.

ЖАБИНСКИЙ В. *Просветы*. Мюнхен, 1958, 200 стр. $ 1.50.

ЗАБОЛОЦКИЙ Н. *Стихотворения*. Под. ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вступ. статьи А. Раннита, Б. Филиппова и Э. Райса. Изд. ИЛЛА, 1965, 71 + 368 стр. $ 4.75, в переплете $ 5.50.

ЗАЙЦЕВ Б. *Москва*. Мюнхен, 1960, 162 стр. $ 2.00.

ЗАЙЦЕВ Б. *Тихие зори*. Мюнхен, 1961, 148 стр. $ 2.00.

ЗАЙЦЕВ Б. *Далекое*. Изд. ИЛЛА, 1965, 203 стр. $ 3.00.

ЗАМЯТИН Е. *Повести и рассказы*. Мюнхен, 1963, 316 стр. $ 3.00.

ИВАНОВ Вяч. и ГЕРШЕНЗОН М. О. *Переписка из двух углов*. Фотокопия изд. «Алконост», 1921 (1962), 62 стр. $ 1.00.

ЛЕОНГАРД В. *Революция отвергает своих детей*. Изд. «Кондор», Карлсруэ, 1960, 578 стр. $ 3.50.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ. Сборник-антология. Мюнхен, 1958, 356 стр. $ 2.00.

МАКОВСКИЙ С. *На Парнасе серебряного века*. Воспоминания. Мюнхен, 1961, 370 стр. $ 3.00.

МАНДЕЛЬШТАМ О. *Собрание сочинений в 2-х томах*. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Том 1. Вступ. статьи К. Брауна, Г. П. Струве и Э. М. Райса. Изд. ИЛЛА, 1964, 4 + 105 + 577 стр. $ 5.50, в переплете $ 6.25.

МЕРАИ Т. *Тринадцать дней*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 318 стр. $ 1.65.

МОСТЫ. *Альманахи*. Мюнхен: №№ 1-8, 1958-1961, от 330 до 462 стр., $ 2.00 за каждый номер; №№ 9-10, 1962-1963, 387 и 426 стр., по $ 3.00 каждый номер; № 11, 1965, 404 стр. $ 4.00.

НАРЦИССОВ Б. *Память*. Третья книга стихов. Изд. «Русская Книга», 1965, 47 стр. $ 1.00.

НЕВИНС А. и КОММАДЖЕР Г. *История Соединенных Штатов*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 593 стр. $ 1.95.

ОРВЕЛЛ Дж. *Скотский хутор*. Франкфурт, 1950, 79 стр. $ 0.50.

ОРВЕЛЛ Дж. *1984*. 298 стр. $ 1.00.

ПАСТЕРНАК Б. *Сочинения в 4-х томах:* Тома 1-3 под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вступ. статьи Ж. де Пруаяр и В. В. Вейдле. Изд. Мичиганского университета, Анн-Арбор: том 1. Стихи и поэмы 1912-1932. 1961, 2 + 44 + 504 стр. $ 8.50; том 2. Проза 1915-1958. 1961, 2 + 14 + 363 стр. $ 8.50; том 3. Стихи 1912-1959. Статьи. 1961, 2 + 16 + 330 стр. $ 8.50; том 4. Доктор Живаго. 1959, 4 + 567 стр. $ 6.00.

РАУХ Г. К. *История Советской России* (1917-1958). Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1962, 568 стр. $ 1.95.

РЖЕВСКИЙ Л. *Двое на камне*. Изд. ТЗП, Мюнхен, 1960, 131 стр. $ 1.75.

РОСТОУ В. В. *Стадии экономического роста*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 236 стр. $ 1.35.

СБОРНИК СТАТЕЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ ТВОРЧЕСТВУ Б. Л. ПАСТЕРНАКА. Мюнхен, 1962, 253 стр. $ 2.50.

СЕТОН-УОТСОН Х. *Ни война, ни мир*. Борьба за власть в послевоенном мире. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1962, 699 стр. $ 1.95.

СОВЕТСКАЯ ПОТАЕННАЯ МУЗА. *Антология*. Изд. И. И. Башкирцева, Мюнхен, 1961, 159 стр. $ 1.50.

СОЛОГУБ Ф. *Одна любовь*. Стихи. Фотокопия изд. «Алконост», 1921. Изд. В. П. Камкина, Вашингтон, 1962, 53 стр. $ 1.00.

СТАВАР А. *Избранные статьи о марксизме*. Изд. «Окно», М-д, 1964, 309 стр. $ 1.75.

СТЕПУН Ф. *Встречи*. Изд. ТЗП, Мюнхен, 1962, 206 стр. $ 3.00.

СТРУВЕ Г. *Русский европеец*. Материалы для биографии кн. П. Б. Козловского. Сан-Франциско, 1950, 164 стр. $ 2.50.

СТРУВЕ Г. *Утлое жилье*. Стихи. Изд. ИЛЛА, 1965, 124 стр. $ 1.50.

ТАРСИС В. *Сказание о синей мухе. — Красное и черное*. Франкфурт, 1963, 165 стр. $ 3.50.

ТЕРАПИАНО Ю. *Избранные стихи*. Изд. В. П. Камкина, Вашингтон, 1963, 112 стр. $ 1.50.

ТЕРАПИАНО Ю. *Паруса*. Стихи. Изд. «Русская Книга», Вашингтон, 1965, 38 стр. $ 1.00.

ТЕРЦ Абрам. *Суд идет*. Мюнхен, 1960, 76 стр. $ 1.00.

ТЕРЦ Абрам. *Фантастические повести*. Изд. Института Литерацкего. Париж, 1961, 206 стр. $ 2.00.

ТЕРЦ Абрам. *Любимов*. Вашингтон, 1964, 163 стр. $ 1.50.

УОРД Б. *Пять идей, которые меняют мир*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 190 стр. $ 1.35.

ФИЛИППОВ Б. *Сквозь тучи*. Вашингтон, 1960, 191 стр. $ 1.85.

ФИЛИППОВ Б. *Пыльное солнце*. Вашингтон, 1961, 47 стр. $ 0.85.

ФИЛИППОВ Б. *Музыкальная шкатулка*. Вашингтон, 1963, 100 стр.. $ 1.25.

ФОРШ О. *Сумасшедший корабль*. Изд. ИЛЛА, 1964, 256 стр. $ 3.00.

ФРАНК С. Л. *Из истории русской философской мысли конца 19-го и начала 20-го века*. Антология. Изд. ИЛЛА, 1965, 286 стр. $ 4.00, в переплете $ 4.75.

ХОФФЕР Э. *Истинноверующий*. Изд. Ф. А. Прегер, Нью-Йорк, 1961, 196 стр. $ 1.35.

ШМЕЛЕВ И. *Солдаты*. Роман. Париж, 1962, 272 стр. $ 4.00.

ШМЕЛЕВ И. *Иностранец*. Роман. Париж, 1963, 93 стр. $ 2.00.

ЭРХАРД Л. *Благосостояние для всех*. Экономика послевоенной Германии. Изд. «Кондор», Карлсруэ, 1961, 332 стр. $ 2.50.

Сокращения:

ИЛЛА — Inter-Language Literary Associates.
ТЗП — Товарищество Зарубежных Писателей.

